


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

شعر ابن بقي الأندلسي
دراسة أسلوبية فنية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب:

عامر شارف

إشراف الدكتور:

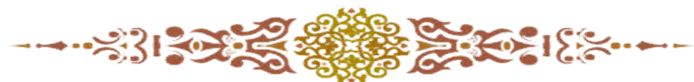
عبد القادر رحيم

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرحمان تبرماسين	أستـــــاذ	جامعة بسكرة	رئيـــسا
رحيم عبد القادر	أستـــــاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	مشرفا ومقرّرا
سليم بتقة	أستـــــاذ	جامعة بسكرة	مناقـــشا
عبد الرزاق بن دحمان	أستـــــاذ	جامعة بسكرة	مناقـــشا
علي دغمان	أستـــــاذ محاضر -أ-	جامعة الوادي	مناقـــشا
عبد الحليم كبوط	أستـــــاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة	مناقـــشا

العام الجامعي: 1443/1444 ه

2021/2022 م

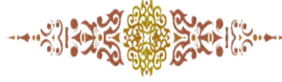



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله الذي بلغني إلى آن وصلت إلى تحقيق غايتي.
إلى كل أساتذتي الكرام الذين قدموا لي التوجيهات، وبخاصة أستاذي المشرف الدكتور عبد القادر رحيم، أقدم أسمى آيات الشكر والعرفان، كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتيّ الأفاضل : البروفيسور عبد الرحمان تبرماسين، والبروفيسور امحمد بن لخضر فورار.
وإلى كل الذين ساعدوني .

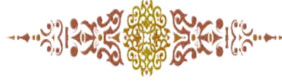
مقدّمة



النص الأدبي مصدر لكل الدراسات الأدبية، وهو نقطة البدء للممارسات النقدية الأدبية الأولى، من زمن بعيد، ومنه انطلقت الآراء النقدية التي بدأ ظهورها عبر مراحل زمنية متعددة، وذلك للغوص في عمق النص، وإن كانت بدايات النقد لغوية ودلالية عند العرب، عبر نظرة معيارية للنص، فإنها مع تطوّر الفكر الإنساني وظهور المناهج الحديثة غيّرت نوعية الممارسات عبر مستويات مختلفة ومتعددة، لم تخرج عن دائرة النص من خلال التحليل اللغوي للكشف عن جمالياته، ولكن اختلفت آليات كل منها وتنوّعت إجراءاتها، إلى أن حلّت مرحلة الأسلوب، ومرحلة النظر إليه ودراسته مع الأسلوبيّة، وذلك بوصفه ودراسته عبر مجموعة من المستويات؛ كالمستوى الصوتيّ، والصرفي، والمستوى التركيبي، والدلالي، والمستوى البلاغي، وذلك لاكتشاف السمات النوعيّة المميّزة له، واستجلاء فنّيّات كل مستوى على حدة، وإبراز ملامح جماليّاته المتعدّدة والمختلفة التي تميّزه عن الآخر، ومن هنا، فإنّ الأسلوبيّة تصوّرٌ نقديٌّ، وأدبيّ جديد، وإن كان هناك من يرى أنها قامت على أنقاض البلاغة التقليديّة المعياريّة والتعليميّة التي لم تتجاوز البحث في خواص التراكيب، وعلم المعاني، والصور البيانيّة، والمحسّنات البديعيّة، لكن الأسلوبية في الحقيقة تحمل إجراءات جعلتها تتجاوز البلاغة التقليدية، مستفيدة من عدّة علوم وفنون، مثل اللسانيّات، والنقد القديم، والبلاغة، والنحو، والشعريّة، والسيميائيّات.

ولهذا نلحظ أن دارس الأسلوب يحاول الكشف عمّا يميّز هذه الجماليات من نص إلى نصّ، ومن مبدع إلى مبدع، وإبراز مدى التنوّعات التي تطرأ من حين لآخر، حتى تصبح ظاهرة، وبدورها تؤول إلى ميزة، وهذه غاية الباحث الأسلوبي.

وعليه فالبحث في أسلوب المبدع هو بحث لغوي في النص الأدبي يقوم على تحليل المستويات اللغوية، وإن كان هذا التحليل لغويًّا، فإنّه لا يتوقّف إلا عند البؤر اللافتة،



واللوحات المدهشة، ونقاط التّميّز، ومحطّات الإثارة، وفي هذا السياق يندرج بحثنا الذي وقع فيه الاختيار على ديوان ابن بقي الأندلسي لأسباب ودوافع علمية، وأخرى ذاتية من بينها الإعجاب بالشعر الأندلسي، وحبّ التعريف بالمغمورين، وحب البحث في المواضيع البكر التي لم تدرس فيما أعلم .

وأما الأسباب العلمية فهي محاولة كشف خصائص أسلوب الشاعر من خلال دراسة شعره، ومعجمه الشعري، والبحث عمّا يميّزه عن إبداعات شعراء عصره .

ومن دواعي البحث :

1ـ البحث في شاعر أندلسي لم يحظ بالدراسة من قبل فيما أعلم.

2 ـ محاولة معرفة تأثير الشعر العربي المشرقي في الشعر الأندلسي.

3ـ حبّ الاطلاع على الشعر الأندلسي، وعلى تنوّعه، وتفرده، وعلى رقته ورومانسيته المتيزة من خلال أحد شعرائه .

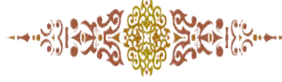
4 ـ إن هذا الشاعر كان مغمورا لو لا الجهد الذي بذلته الباحثة انتصار خِضْر الدَّنّان، حيث جمعت حوالي أربعين قصيدةً مختلفةً في عدد أبياتها، ومختلفة في أغراضها، ومناسباتها، فحاولنا أن نُفْرِدَ له هذه الدراسة التي تعدُّ الأولى من نوعها.

ولهذا اخترنا ديوان ابن بقي الأندلسي، فكان عنوان البحث موسوما ب " شعر ابن بقي الأندلسي دراسة أسلوبية فنّيّة"، وهو بحث يحاول الإجابة عن الإشكاليات الآتية:

ـ ما السمات الأسلوبية التي تميز بها شعر ابن بقي الأندلسي ؟

ـ ما المستويات اللغوية المعتمدة لدى الشاعر في نصوصه الشعريّة ؟

ـ ما أبرز الظواهر الفنية في ديوانه؟



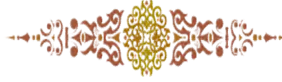
وللإجابة عن كلّ هذه الإشكاليّات اعتمدنا المنهج الأسلوبي، والوصفي لبحثنا، كما استعنا بآلية الإحصاء.

وانطلاقا من هذه الإشكاليّات وضعنا خطة بحثية مقسّمة إلى خمسة فصول، وخاتمة؛ حيث جاء الفصل الأوّل نظريًّا تعرضنا فيه لتعريف الأسلوب والأسلوبية ومفهومهما عند القدامى والمحدثين، وعلاقات الأسلوبية بالعلوم الأخرى، وأهمّ اتجاهاتها ومجالاتها .

أمّا **الفصل الثاني:** فخصصناه لدراسة البنية الإيقاعية، وقسّمناه إلى قسمين :

أوّلهما الإيقاع الخارجي حيث تطرقنا بداية إلى تعريف الإيقاع، والوزن وأنماطه، وأنواع القوافي والتقفية في حضور أنماط صوتية مؤثِّرة في المتلقّي، والتّصريع وما يسهم به في التعبير الوجداني، بينما حرصنا في القسم الثاني على كشف بعض الظواهر الصوتية الداخلية مثّل التجنيس من خلال التناغم الصوتي، والترصيع، والتجانس الإيقاعي في الصدر أو العجُز، وردّ أعجاز الكلام على الصدور، بالإضافة إلى التكرار الاشتقاقي، والانزياح الإيقاعي، وكل هذه العناوين تناولناها بأمثلة من الديوان تحقق البنية الإيقاعية في شعر ابن بقي الأندلسي.

وفي **الفصل الثالث:** المعنون بـ " أسلوبية القضايا التركيبية " ، ومن خلال التحليل التركيبي عالجنا في المبحث الأول الجمل الخبرية البسيطة، والمركّبة، والمنفية والمؤكّدة، وذلك لتعميق الدلالة بالنفي، أو بالتوكيد الحرفي، أو اللفظي أو القسم، وفي المبحث الثاني تناولنا الجمل الإنشائية؛ كجملة الأمر، وجملة النهي، والنداء والاستفهام، أمّا المبحث الثالث فعالج الحذف وما تيسر من أنواعه التي تجلّت في النصوص الشعرية، وبلاغته بوصفها علامات أسلوبية، تستحقّ الوقوف عندها بترو، وفي المبحث الرابع



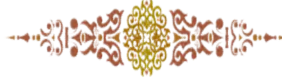
تناولنا أسلوب التقديم والتأخير كتقديم المفعول على الفاعل، وتقديم الخبر على المبتدإ، وتقديم الخبر على نواسخه، فهذه المميزات تكشف عن تجربة الشاعر، وتكشف عن خصوصيات فنّيّة في شعره، حيث تنوعت التّرَاكيب الجملية واختلفت دلالاتها، وتكرّرت هذه التراكيب التي بيّنت أنماطا من الظواهر الأسلوبية، التي توقّف البحث عند كل مرفإ على حدة، مع توضيح بأمثلة دالة على ما تقدمنا به في دراستنا .

أمّا في **الفصل الرابع** : فتعرضنا في المبحث الأول للبنية البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، والكناية وأنواعها، والبديع، وهي صور متنوعة اتسمت بها نصوص الديوان، مما تدل على ملامح الشعرية في أساليب شعره، وفي المبحث الثاني وقفنا عند الحقول الدلالية، وأحصينا مجموعة من الحقول مثل حقل أعضاء جسم الإنسان، وحقل الحيوان، وحقل الشخصيات التاريخية والأعلام، وحقل المكان بأنواعه المختلفة كالمغلق والمفتوح، والواسع والضيّق، والموحش والآمن، وحقل الأجرام السماوية، وحقل الأزمنة، وقد تمكن الشاعر من سبك التراكيب ونسج المعاني، وتمكّن من إضافة دلالية أخرى تحقّق للنص جمالياته، بالإضافة إلى حقول أخرى يجُلُّ هذا المقام عن حصرها وعدّها.

أمّا **الفصل الخامس:** فقسّم بدوره إلى مبحثين:

أولهما جمالية التناص، حيث وقفنا طويلا عند مفهومه قديما وحديثا، وقابلناه بالسرقات الأدبية من حيث المصطلح ودلالته ، كما أشرنا إلى مستوياته، وآلياته، ومنها حاولنا أن نبرز تجليات التناص في هذا الديوان بأمثلة .

وتضمّن المبحث الثاني التذييل، وهو عنصر من عناصر التفنن عند الشعراء، ويعد عنصرا من معايير الجودة، حيث عرَّفناه لغة واصطلاحا، ومثلنا له من الديوان بصور



تحقّق ما أردنا دراسته، وهو ما يدلّ على قوة السبك والحبك لدى الشاعر، ومدى تفننه في اختيار اللفظة، وما يناسبها من معنى .

الخاتمة : جمعنا فيها النتائج التي توصل البحث إليها .

وقد اعتمدنا في بحثنا مجموعة هامة من المصادر متخذين لكل فصل ما يناسبه، ومن بين هذه المصادر نذكر مثلا :

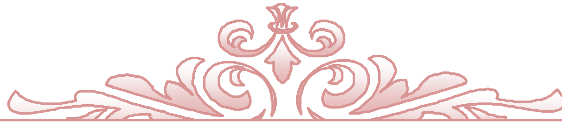
كتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" **لـ صلاح فضل،** وكتاب "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها" **لـ موسى ربابعة،** وكذلك كتاب"الأسلوب" **لـ أحمد الشايب،** وكتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" **لـ منذر العياشي** ، وكتاب " تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي " لـ **ميس خليل محمد عودة،** وفي دراسة البنية الإيقاعية اعتمدنا على كتاب" الكافي في العَروض والقوافي" **لـ الخطيب التبريزي،** وكتاب" العَروض وإيقاع الشعر العربي" **لـ عبد الرحمان تيرماسين،** واستعنّا كذلك في دراسة جماليات التّناص بكتاب "**علم النص**" لـ جوليا كريستيفا، وتقاطع بحثنا مع دراسة وتحقيق انتصار خضر الدنّان.

وقد واجهتني عدة صعوبات منها وظيفتي بالمستشفى كانت تعيقني أحيانا كثيرة، وبخاصة أيام وباء كوفيد 19، ومما جعل الوصول إلى المراجع صعبا في ظل غلق المكتبات.

أشكر الله العلي العظيم الذي وفقني إلى إنجاز هذه الأطروحة، التي تركتُ من خلالها بصمتي العلمية، وهذا ما يجعلني أرفع أسمى آيات التبجيل ، وعبارات التقدير لأستاذي الفاضل المشرف الدكتور عبد القادر رحيم الذي تحمّل أعباء الإشراف، فتابع خطوات البحث من البداية إلى النهاية، حيث رسم تنظيمه، وحقق ترتيبه، وتولّى تصحيحه جملة جملة، مع جهدي وقدراتي إلى أن أصبح في هذه الحلّة بين أيديكم، فهو الذي



شجّعني كثيرا على مواصلة البحث، وأعطاني قوة إرادة أكبر من طموحي، وفتح لي أفقا أوسع من رؤياي.



الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

أولا: الأسلوب

- الأسلوب لغة واصطلاحا

1- مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم

2- مفهوم الأسلوب العرب المحدثين

3- مفهوم الأسلوب في التراث الغربي القديم

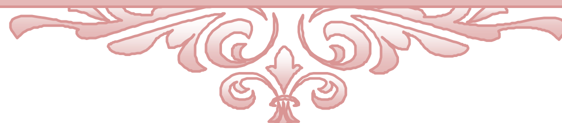
4- مفهوم الأسلوب الغربيين المحدثين

ثانيا: الأسلوبية

1- لغة واصطلاحا

2- اتجاهات الأسلوبية

3- أنواع الأسلوبية



أولا: الأسلوب

ـ الأسلوب لغة واصطلاحًا

لفظة 'أسلوب ' ليست غريبة في اللسان العربي، فهي مستعملة في خطاباتهم منذ القدم، ولكنها نادرة الاستعمال، هذه اللفظة موجودة في التراث العربي، وقد وردت في القواميس محمّلة بعدّة معان ودلالات، حيث جاء في لسان العرب أن الأسلوب ‹‹ السطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوِجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سواء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضّمّ، الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين فيه، وإن أنْفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرًا ››(1)، جمعُ أسلوب هو أساليب، ويعرف الأسلوب في اللغة بأنه طريق، أو فن.

كما جاء في أساس البلاغة: ‹‹ سلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنه. من المجاز: سلبه فؤاده، وعقله، واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أُخِذَ ورقُه، وثمرُها، وشجر سُلُبٌ، وناقة سلُوب: أُخِذَ ولدُها، ونوق سلائب ››(2)، أما في المعجم الوسيط ‹‹ الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه. الأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوّعة ›› (3)،

---

(1) ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب،دار صادر،ط1،ج1،ص473 .

(2)ـ الزمخشري،أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ج1،ط1419،1هـ 1997م، ص467.

(3) ـ مصطفى شيخ مصطفى،المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية،القاهرة،ط1 ،2011، ص ص401/440.

جاء في المصباح المنير في غريب الشرح الكبير‹‹ الأسلوب بضم الهمزة الطريق، والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم ؛ أي على طريقٍ من طرقهم ››[1]، فالأسلوب إذا هو سطر النخيل، وهو طريقة الكاتب في كتابته، وكيفية تقديم نصّه الأدبي للمتلقي، وكذلك في الفنون الأخرى هي طريقة تنظيمها وتشكيلها وتقديمها، إذ يقال: أخذنا في أساليب الشعر والنثر؛ أي في فنون أخرى متنوّعة كالفنون التشكيلية، والمسرح، والسينما، وغيرها....

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة الأسلوب‹‹ طريقة في الكتابة، لكلّ أديب أسلوبه ـ تغيّر أسلوبه، أساليب القول: فنونه المتّبعة، أسلوب العصر: السّمة الغالبة على العصر ››[2]، نستخلص من كلّ ما تقدم في الأدب، والفنّ والفلسفة، والعلوم ، إنّ لفظة الأسلوب ‹‹ نقرأها ونسمعها غالبا مقترنة بأوصاف معيّنة: أسلوب سهل أو معقّد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف ›› [3]، وفيه أنواع أخرى من المواصفات ‹‹ أسلوب رصين أو سلس، أو ممتع، أو مشوق، أو جدّيّ، أو هزليّ ›› [4] ، وهذا في الفنون الأدبية، كما نسمعها في مجالات أخرى في حياتنا اليومية الاقتصادية، والسياسية، ونسمعها في نوعية الألبسة وارتدائها، ونراها في تسريحة الشّعر، وفي حواراتنا، غير أن شكري محمد عياد يقصرها على الميدان الأدبي بصفة خاصة، وهو مجال بحثنا، يقول:‹‹ إذا كان ثمّة معنى واحد مشترك

---

(1)ـ أحمد بن محمد بن علي الفيومي،المقري،المصباح المنير في غريب الشرح الكبير،مطبعة التقدم العلمية،مصر،(سلب)، ص 274.

(2) ـ أحمد مختار عمر،وآخرون،معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب،القاهرة،ط1، 14429هـ/2008م، ص 1089.

(3)ـ شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوب، مكتبة لسان العرب، ط1، 1402هـ/ م1982، ص 13.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 13.

بينهما جميعا، فهو أن الأسلوب يطلق على شكل العمل الأدبي ››[1]، أي يطلق الأسلوب على شكل الشعر العمودي أو الحر، وعلى شكل النثر القصة، الخاطرة، الرواية، وهو ما يجعلنا نفسر قصده بالأجناس الأدبية التي يؤلّفها الأدباء قصد التأثير في المتلقي.

جاء في معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة ": ‹‹ الأسلوب هو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات... والأسلوب' عند بارث: لغة استكفائية تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب ››[2]، التي اكتسبها من تجاربه، إن جلّ هذه التعريفات التي حاول أصحابها الإلمام بمفهوم الأسلوب، لكن لا أحد منهم استطاع تقديم تعريف واف كاف بدءًا من صفة التفرّد التي توحي إلى تفرّد شخصية الأديب في الفكر والتعبير بذاته، لذلك قيل الأسلوب هو الرجل نفسه [3] ‹‹ le style est l'homme meme ›› حيث لكل أديب أسلوبه الخاص من إثارة وخيال مدهش، يوحي بإضافات لم تكن من قبل في مجاله، وبظهور ما لم يسبق إليه من حيث الشكل والدلالة .

كما تدل لفظة الأسلوب على تمرير فكرة عبر اللغة الحاملة المُحمَّلة بخصائص مميزة، لكن‹‹ للأسلوب في الاصطلاح دلالات مختلفة يصعب تحديد دلالة واضحة أو محدودة ››[4]، لقد صعُب تعريف الأسلوب بكيفية تمكّننا من الإحاطة به إحاطة تامّة وافية، ولهذا توقف كل تعريف حسب كل باحث، وحسب قناعته الفكرية، وحسب مرجعيته الثقافية،

---

(1) ـ شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوب، ص 16.

(2) ـ سعيد علوش،المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م، ص114.

(3) ـ De Buffon à Danton : "l'homme même" et les cas d'espèce », Littérature , Paris, 2005, n° 137, p : 87/88.

(4)ـ ميس خليل محمد عودة،تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي،دار جليس الزمان للنشروالتوزيع،عمان،ط1، 2011، ص11.

ومشاربه المعرفية، وقد حاول صلاح فضل أن يعود إلى تأصيل المصطلح، فقال: ‹‹ ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى فنّين هما علم اللغة الحديث ـ أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشدّ توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب ـ وعلم الجمال الذي أدى مهمّة الأبوة الأولى››[1]، وهو اعتراف بأوليته، وذكرت لفظة الأسلوب في أشعار العرب، ومنها قصيدة نظمها الشاعر الأعشى الكبير[2] يهجو وائل بن شَرحبيلَ بن عَمْرُو بن مَرثَدَ وقومه يقول فيها على بحر الرجز:

أَلَمْ تَرَوا للعـجَبِ العَجِيبِ إنَّا بنِي قِلابـةَ القَلُوبِ

أُنُوفُهُم مِا لِفَخْرِ فِي أُسْلُوبِ وَشَعْرُ الأستاءِ فِي الجَبُوبِ

يَا رَخَمًا فاضَ عَلَى يَنْخُوبِ يُعجِلُ كفَّ الخارئ المُطِيبِ [3]

ويضيف شارح الأبيات أن ‹‹ الأسلُوب : الشُّموخ في الأنف، أنفُهُ في أُسلوب: أي لا يلتفتُ يمنة ويسرة، يقال للمتكبّر›› الذي يستصغر الناس من حوله، فلفظة أسلوب إذًا لها دلالة الشموخ .

وقال ابن بقي الأندلسي[4]، وهو يمدح:

سَلَكْتُ أسَاليبَ البَديعِ فاَصْبَحَتْ بِأَقوَالِيَ الرُّكبَانُ في البِيدِ تَرْتَمِي [5]

---

(1) ــ صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة،ط1، 1419هـ/1998م،ص 5.

(2) ــ الشاعر الأعشى الكبير' أعشى قيس'، ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. لقب بالأعشى لأنه كان ضعيف البصر، والأعشى في اللغة هو الذي لا يرى ليلا.

(3) ــ الأعشى الكبير،ميمون بن قيس،الديوان،تح:محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت،المطبعةالنموذجية .

(4) ــ ابن بقي الأندلسي (463-540 هـ/ 1080-1145م)، وهو صاحب الديوان؛ محلّ بحثنا في هذه أطروحة .

(5) ـ ابن بقي الأندلسي، الديوان، تح: انتصار خضر الدنّان،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 113.

ويعني بها أنواع البديع المتفرّدة في الشعر العربي المتميزة، التي كان تستحسنها العرب آنذاك، أما بيير جيرو Pierre Giraud يرى ‹‹ أن كلمة الأسلوب إذا ردّت إلى تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة ››[1]، فالأسلوب كيفية إخراج الفكرة المتخيَّلة إلى المتلقي باستعمال لغة مميزة .

[1] ـ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب،ط2 ،1972، ص10.

1ـ مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم:

قد يكون **الجاحظ (ت255هـ/868م)** أوّل من استعمل دلالة لفظة " أسلوب" في النقد العربي مستدلا بأسلوب القرآن الكريم إذ يقول: ‹‹ وعلى هذا المذهب قال تعالى: ﴿ وإنْ يَكَادُ الذينَ كَفَرُوا لَيَزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ ﴾[1]›› [2]، مستخدما لفظة المذهب لتفيد دلالة الأسلوب، حيث يرى أن هناك فروقا في أسلوب نظم القرآن في سموه وإعجازه، وسائر كلام البشر، ويبدو رأيه جليًّا في كلّ نوع من التّآليف من خلال الأسلوب، وبخاصة أسلوب القرآن الكريم المختلف، ولهذا فإذا عرفَتْ صُنوفُ أساليب التّأليف عرف الاختلاف بينها، وهذا عند علماء اللغة، وهو بمعنى ‹‹ حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارًا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها،واختيارًا معجميًّا يقوم على ألفتها، واختيارًا إيحائيًّا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفًا وتناسبًا ›› [3]، وهذا يجعلنا نكتشف مجموعة من عناصر النظم بذاتها بها يحقق المنشئ مسلكًا في الكتابة، ومذهبًا خاصًّا، وعندها ندرك أنّ الجاحظ يريد أن يميّز بهذا أسلوبًا متفرّدًا لدى كل منشئ .

فالأسلوب عند بعضهم يدل على طريقة العرب في أداء المعنى، مثلما نجد ذلك عند **ابن قتيبة الدينوري (ت276هـ)** الذي يقول:‹‹ إنّما يعرفُ القرآنَ من كَثُرَ نظرُه، واتّسعَ علمُهُ، وفهِمَ مذاهبَ العرب وافتتانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات ››[4]،

---

[1] ـ القلم / 51.

[2] ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،تح عبد السلام هارون، ط4، بيروت1991، ص11.

[3]ـ يوسف أبو العدوس،الأسلوبية، الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشروالتوزيع والطباعة،عمان، ط2، 2010م/1430 هـ، ص11.

[4] ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري،تأويل مشكل القرآن،علّق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1971،ص17.

ومعنى أساليب العرب هي الصور البيانية، والبديعية، ولم يتوقّف ابن قتيبة في تعريف عند هذه الحدود، إذ يقول : ‹‹ فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاحٍ أو حمالة، أو تخصيص أو صلح أو ما شابه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنُّ: فيختصر تارةً إرادة التخفيف، ويطيل تارةً إرادة الإفهام، ويكرّر تارةً إرادة التوكيد، ويُخفِي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السّامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكفي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدْر الحَفْل، وكَثْرة الحَشْدِ وجلالة المقام››[1] ، حيث تتم العمليات الواعية من خلال هذا النشاط الفنّي لإخراج النص للمتلقي في أجمل حلّة، من خلال التخفيف، والإفهام، والتكرار، والإخفاء، والإيماء، لينسج في كلامه طاقة تأثير وإثارة في المتلقي، وفي موضع آخر يقول: ‹‹ الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطعْ وبالنفوس ظمأ إلى المزيد››[2]، ويمكن القول إنّ فكرة ابن قتيبة ترسم كيفية ترتيب وتشكيل القصيدة في المناسبة، وهو مسلك تنضيد، ومراعاة بين القول ومقامه، وكأنّه يتكئ على قولهم‹‹ لكل مقام مقال››[3]، وهنا على الشاعر أن يتحكّم في عدد أبيات القصيدة بحسب مجموعة من الظروف، والحالات منها مراعاة حال السامع وقت إنشاده تلك القصيدة، ومزاجه النفسي لتقبّل المزيد فعلى الشاعر أن لا يتوقف، وإن كان يلزم التوقف فعل، وهذه كلها عبارة عن كيفيات يقصدها ابن قتيبة الأسلوب في فكرته .

---

(1) ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري،تأويل مشكل القرآن، مرجع سابق،ص نفسها.

(2) ـ المرجع نفسه، ص ص 32/31.

(3) ـ ابن رشيق أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1،1422هـ/2001م،ص 179.

أما **ابن المعتز(ت296هـ/ 909م)** فيقول في "كتاب البديع"‹‹ ليُعلَمَ أنّ بشّارًا ومسلمًا، وأبا نَوَّاس ومَن تقبَّلَهُم وسلك سبيلهم لم يُسْبَقُوا إلى هذا الفنّ ››[1]، ويقصد بشارا بن برد(ت167هـ) ومسلما بن الوليد الأنصاري صريع الغواني (ت 208هـ)، وأبا نوّاس الحسن بن هانئ (ت197 هـ)، فهؤلاء الذين ذكرهم كانوا الأوائل في هذا المسلك الذي تميّزوا به قبل غيرهم، أنّ لهم أسلوبا جديدا من نوعه ومتفردا، لم يتناوله أحد قبلهم، فكانوا من المجددين .

أما **ابن طباطبا (ت 322 هـ / 934 م)** لم يذكر في كتابه "عيار الشعر" لفظة أسلوب، وإنما استخدم ألفاظا أخرى توحي بدلالتها مفهوما، فيقول :‹‹ ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرقوا أقوالهم فيها›› [2]، ويستمر في استخدام ألفاظ أخرى كلفظة "منهاج " التي استخدمها بوصفها مصطلحا مقابلا لكلمة أسلوب، يقول في ذلك ‹‹ وتشعبت منها فنونًا من القول وضروبًا من الأمثال، وصنوفًا من التشبيهات ستجدها على تفنّنها واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى ››[3]، حيث يذكر المنهاج والاحتذاء بوصفهما مصطلحين مرادفين لكلمة أسلوب، غير أنه لم يثبت على لفظة منهاج أو الاحتذاء، إذ يقول: ‹‹ وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتجّ بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مُجَلٌّ له ألا القليل ››[4]، كما نجد له عنوانا عريضا في مؤلفه: ‹‹ طريقة العرب في

---

[1]- ابن المعتزّ،عبد الله بن محمد المعتزّ بالله بن المتوكّل(ت296هـ/909م،) كتاب البديع،تح: عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1433هـ/2012م، ص9.

[2] ـ المرجع نفسه، ص13 .

[3] ـ المرجع نفسه، ص 19.

[4] ـ المرجع نفسه، ص ص15/16 .

التشبيه ››[1]، ويقصد بلفظة الطريقة الأسلوب، ونخلص إلى أن ابن طباطبا قد استخدم مجموعة من الألفاظ مثل: المنهاج، والسبيل، والاحتذاء، والطريقة ليدل على لفظة الأسلوب.

كذلك لم يستعمل **الآمدي (ت 370 أو 371هـ/ 980هـ أو 981م)** لفظة الأسلوب، وإنّما استخدم مصطلحا آخر نستشفه من قوله : ‹‹ انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أولا وإماما متبوعًا، وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك النّاس نهجه واقتفوا أثره›› [2]، فاستخدم الآمدي لفظتي مذهب، وطريقة، بمعنى الأسلوب، واستخدم لفظة أخرى في موازنته بين أبي تمام ومسلم بن الوليد قائلا: ‹‹ بل سلك في ذلك سبيل مسلم (ابن الوليد) واحتذى حذوه، وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوفة ››[3]، فاستحدام احتذى حذوه، بمعنى سلك طريقه، واتّبع منهجه، أي اتّخذ الأسلوب نفسه، والصنعة والفلسفة، والغموض والإيماء والتّفلسف، وهذه أمور شعرية أضافها أبو تمام في الشعر العربي في زمنه، فأصبحت أسلوبًا، وأصبح فيها إمامًا متبوعًا، ورائدًا معروفًا، وعليه لم يتوقف الآمدي عند مصطلح واحد، بل في كل مرة يغيّر من مذهب إلى طريق إلى اقتفاء إلى احتذاء للتدليل على معنى أسلوب.

أما **الخطابي (ت319هـ/ 388 ـ931 /988 م)** يقول واصفا أشعار العرب:‹‹ وهو يجري على أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يُتأمّل شعر داؤد الأيادي والنابغة الجعدي في وصف الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر

---

[1]ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي،معيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر/ نعيم زرزور، ص 16.

[2]ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ،تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4،ص13.

[3] ـ المرجع نفسه، ص14.

الشماخ في وصف الخمر، وشعر ذي الرمة في وصف الأطلال والدّمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ››[1]، وفي هذا المقبوس ذكر الخطابي لفظة الأسلوب، مفردًا وجمعًا، دون الخروج عن مفهومها عند القدماء.

أمّا **القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني** (ت392 هـ/ 1001م) فيقول :‹‹ كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيهم أحوالهم، فيرقُّ شعرُ أحدهم، ويصلب شعرُ الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعَّر منطق غيره، وإنّما بحسب اختلاف الطبائع، وترتيب الخلق››[2]، وهذه الاختلافات اختلاف أساليب القول، وتشكيل اللغة، التي تعود إلى مرجعية معرفية لغوية، وتربية ثقافية، وتجربة كل أديب في تلك البيئة من حيث مستوى بلاغتها، وعليه إنّ اختلاف القوم في نظم أشعارهم وتشكيلها بنية لغوية وإيقاعية مختلفة، هو نابع من اختلاف طبائعهم المكتسبة في مجتمعهم، وما أَلِفوه في حياتهم، وتراكيب القول بخاصة في المدح، والهجاء، ولكن لم ينسَ ضرورة مناسبة المقال للمقام كما قالت العرب في أمثالها، فللمدح أسلوب، ولوصف الحرب أسلوب، وهكذا تتعدّد طرق الكتابة والتّأليف من حيث المواضيع، وتتفرّد أيضًا لدى كل أديب.

كما يقول **الباقلاني(ت 403 هـ/1013م)**:‹‹ فالذي يشتمل عليه بديع نظمه، المتضمن للإعجاز وجوه منها: ما يرجع إلى الجملة، وذلك أنّ نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله

---

[1]- أبو سليمان حمد بن محمدبن إبراهيم بن الخطابي السبتي،بيان إعجاز القرآن،تح: محمد خلف الله،محمد زغلول سلام،دار المعارف بمصر،ط3،1976، ص64.

[2] ــ القاضي علي عبد العزيز الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح محمد أبوالفضل إبراهيم،علي محمد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 996م، ص 17/ 18.

أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد››[1]، في أعاريض الشعر العربي، وفي الكلام المسجع، وغير المسجع، وفي الصور البيانية، والبديعية، ويقصد بأسلوب القرآن أي الكيفية التي قُدّم بها للمتلقي العربي آنذاك ' أهل البلاغة والفصاحة في عصرهم ' والأسلوب هنا طريقة تصرف في وجوهه، واختلاف في تشكيل صوره الكلامية، وكذلك تميّزه عن كلام البشر العادي، وهذه الفروقات التي اعتمد عليها الباقلاني لظاهرة الإعجاز؛ لأن الله أنزله معجزًا بكيفية لم يسبق للعرب معرفتها، فالأسلوب هنا هو كيفية النظم والترتيب، والتصوير والدلالة، والكيفية اللامألوفة الخارقة للعادة، وهو كذلك الحديث المباشر، وغير المباشر، والحوار، والالتفات وغيرها، وفي هذا الصدد يقول ‹‹ إذا تأمّله المتأمّل تبيّن ـ بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم ـ أنّه خارج عن العادة، وأنّه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وبتميّز حاصل في جميعه ›› [2]، فلفظة ' الأساليب ' هنا هي طرق القول والتأليف، وطرق التشكيل المتفرّدِ التي أخرجت القرآن من دائرة الكلام البشري العادي، وهي ' عند الباقلاني تدلّ على الكيفية والطريقة التي نظم بها كتاب الله العزيز الحكيم. ويضيف الباقلاني في تميّز أسلوب القرآن من خلال نظم خاص خارج عن العادة، وترتيب غير مألوف للمخاطَب، وبخاصة في حكمه ومنطقه، وبخصوصيته المدهشة ببراعة .

أمّا **المرزوقي (ت421هـ/1030م)**، فقد أشار إلى الأسلوب بمجموعة من الألفاظ، إذ يقول: ‹‹ إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في

---

[1] ـ القاضي علي عبد العزيز الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص 35.

[2] ـ الباقلاني، إعجاز القرآن،،تح السيد أحمد صقر،مرجع سابق، ص 35.

الإبداع إلى كلّ غاية ››[1]، فقد استخدم المرزوقي لفظتي المذهب والمسلك للدلالة على مفهوم الأسلوب كما ذهب إليه من سبقوه، مستندًا على ألفاظ بعينها دالة على المفهوم، وفي موضع آخر يقول:‹‹ فقد فَلَيْتُهُ فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير››[2]، يستخدم لفظة أسلوب بدلالتها الاصطلاحية بكلّ وضوح، ولم يخالف أيضا من سبقوه، وعندما يذكر ‹‹ تتميم المقطع، وتلطيف المطلع، وعطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ، ويسابق فيه الفهمُ السّمعَ ››[3]، فكل هذه الممارسات كالتتميم، والتلطيف، وعطف الأواخر عبارة عن كيفية التأليف، يحمل دلالة الأسلوب، ونخلص أن المرزوقي استخدم لفظة الأسلوب بمعنى مسلك ومذهب، وطرائق.

أما **ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ/1071م)** فيقول:‹‹ يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه وما لم يتكلف بالا له ولا ألقى به بالا ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محككا معاودًا فيه النظر جيّدًا لا غثّ فيه ولا ساقط ولا قلق›› [4]، هنا استخدم لفظة الطرائق بمعنى الأساليب، ولعل أكثر النصوص توظيفا لمصطلح الأسلوب هو قول عبد القاهر الجرجاني : ‹‹ واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدع الشاعر معنىً له وأسلوبا.. والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال قد قطعها صاحبها؛ فيقال قد

---

(1) ـ المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام،تح:غريد الشيخ،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط1، 2002م/1424هـ، ص 7.

(2) ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

(3) ـ المرجع نفسه، ص 9.

(4) ـ ابن رشيق أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 179.

احتذى على مثاله، وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أَتَرْجُو رَبِيعٌ أَنْ يَجِيءَ صِغَارُهَا بخير، وقَدْ أَعْيَا رَبيعًا كِبَارُهَا

واحتذاه البعيث فقال:

ـ أترْجُو كُلَيْبًا أن يَجِيءَ حَدِيثُهَا بِخَيْرٍ، وَقَدْ أَعْيَا رَبِيعًا كِبَارُهَا [1].

فالأسلوب أضرب عند الشعراء في المعنى، والغرض، وفي كيفية القول والتشكيل، حيث يحتذي الثاني بالأول، وقد كثرت مصطلحات الأسلوب في كتابات عبد القاهر الجرجاني فاستخدم ألفاظا لها دلالات تبين مدى تفهّمه لاستعمالها كي يبيّن الميزات الخاصة للفظة الأسلوب، ومن أكثر المصطلحات دورانا لوصف أسلوبية القول وشعريّته عند عبد القاهر الجرجاني الغرابة ومشتقّاتها، أغرب وغريب، والإغراب، واستخدم مصطلحات مثل اللطف والملاحة، والخلابة والغموض، والمبالغة، والإغراق، والمحال والخفاء؛ وهي مصطلحات ‹‹ تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف والعادي إلى اللامألوف واللاعادي ›› [2]، فهذه المصطلحات هي صفات للنّص الأدبي يوردها لوصفه، وهناك ‹‹ تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني، وهي مصطلحات ماثلة في التلبيس، والتعمية، والتعقيد›› [3]، وهي مصطلحات نقدية لكنّها لا تؤدّي ما أدّته المصطلحات التي ذكرت مثل اللطف والملاحة، والخلابة والغموض والمبالغة، والإغراق، والمحال والخفاء، بل تتباعد دلالة هذه المجموعة مع المجموعة الأخرى، لأن هذه المواصفات قد نجد بعضها في أسلوب شاعر آخر، ولهذا يقول عبد القاهر الجرجاني ‹‹ عليك أن توفّق بين معاني تلك الألفاظ المسجّعة

(1) ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1992، ص469/ 468 .

(2) ـ موسى ربابعة،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع،ط1، 2014،ص88/87 .

(3) ـ المرجع نفسه، ص 88.

وبين معاني الفصول التي جُعِلتْ أردافها، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عَدَلتَ عن أسلوب إلى أسلوب، أو أدخلت في ضرب من المجاز، أو أخذت في نوع من الاتساع ››[1] .

وقد حاول **الزمخشري(ت 538هـ)** أن يوظف مفهوم الأسلوب على هذا النحو كما وظّفه من قبله آخرون، إذ يقول : ‹‹ إنّ القرآن إنّما نزل بلسان العرب مصبوبًا في أساليبهم واستعمالاتهم ››[2]، حيث استخدم لفظة أساليبهم في الصور البيانية والبديعية، التي اشتهرت بها اللغة العربية‹‹ هذا على عادة افتتانهم في أساليب الكلام وتصرّفهم فيه على طرق شتّى ومذاهب متعدّدة متنوعة ››[3]، ثم استخدم أساليب الكلام وأردف 'طرق شتّى'، وأضاف مذاهب، فاستخدامه أساليب الكلام لا يعني أساليب المبدعين التي تميّزهم كما اصطلح عليه.

كماستخدم **الرازي (ت606هـ/ 1210م)** لفظة الأسلوب بوصفها مفهوما دالا إذ يقول ‹‹ أسلوب الشعر، وأسلوب الخطابة، أو أي نوع نثري آخر يتفرّد بخصوصيتها لامتلاكها أدوات فنّيّة، وقوالب إنشائيّة تختلف في مادتها التعبيرية والصياغة عن الأخرى›› [4]، يعني أن الأدوات الفنّيّة في يدي المنشئ تشكّل النص، وصياغة قوالبه، والتراكيب التعبيرية المنسوجة هي التي تحقّق أسلوب الإبداع الأدبي، ويتّضح ذلك قوله ‹‹ من الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالفا لأسلوب الشعر والخطب، والرسائل، ولا سيما في مقاطع الآيات ››[5]، فلفظة الأسلوب تعني ما يحقّق التميّز والتفرّد في كلّ نوع من الإبداع الأدبي،

---

(1) ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق،ص62 .

(2) ـ الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،ج1، ص 11.

(3) ـ المرجع نفسه، ص12.

(4) ـ الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز،تح نصر الله حاجي مفتي أوغلي،دار صادر،بيروت،لبنان، ط1،1424 هـ/2004م، ص 6.

(5) ـ المرجع نفسه، ص 6.

إن الرازي يرى أن الأسلوب عبارة عن أدوات فنّيّة مختلفة من نص لآخر، وتحقّق التفرد من حيث جنس أكان شعرا أم خطبا أم رسائل، ويقول ‹‹إن المعرفة بالبلاغة وأنماطها وأساليبها لا تكشف فقط وجوه الإعجاز البلاغي في القرآن بل تكشف أيضًا عن خفايا معانيه وخبيئاتها وذخائرها المكنونة ››[1]، إن لفظة 'أساليبها ' عند الرازي جزء من المعرفة البلاغية وممارستها في الصورة البيانية والبديعية بكل أشكالها في المنجز الأدبي.

وفي مفتاح العلوم **للسّكّاكي (ت 616هـ/1229م)** وجدنا دلالة الأسلوب، في قوله، ‹‹ إنّ هذا الأسلوب الحكيم لربّما صادف المقام فحرّك من نشاط السّامع ما سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور، وهل ألان شكيمة الحجّاج لذلك الخارجي، وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسيء غير أن بسحره بهذا الأسلوب، إذ توعّده الحجاج بالقيد في قوله: لأحملنك على الأدهم، فقال متغابيا: مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب ››[2]، ويقصد هنا علم المعاني، حيث تناول باب النداء، التمنّي، الاستفهام، الأمر، والنهي، وأضاف فما يحرّك نشاط السامع ويجعله ينتبه للمُخاطِب، وما يسلب لبّه، حيث تفي لفظة الأسلوب هنا كيفية القول، لترتاح أنفس المتلقين، وتتمتّع أسماعهم، وتنشط أذهانهم، من خلال الصور البيانية والبديعية، ولهذا يقول ‹‹ لكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرّب من أفانين سحرها ولا كأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقي المخاطَب بغير ما يترقّب ››[3]، والأساليب هنا هي فروع من البلاغة، متمثلة في البيان والبديع، والمفاجآت كما ذكرها السكاكي، تلك هي التي تتميّز وتتنافس بأسلوبها كلام العرب .

---

(1) ـ الرازي، نهاية الإيـجاز في دراية الإعجاز، مرجع سابق، ص. نفسها.

(2)ـ السكاكي،يوسف بن أبي بكربم محمد بن علي،مفتاح العلوم،تح: نيعم زرزور،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 1403 هـ/1983م، ص ص327/328.

(3) ـ المرجع نفسه، ص327.

ويذكر **ابن الأثير' (ت637 هـ/1236)** لفظة الأسلوب في جمل هنا وهناك نستطردها في قوله:‹‹ الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السّامع وإيقاظًا للإصغاء، فإنّ ذلك دليل على أن السامع يَمَلُّ من أسلوب واحدٍ ›› [(1)]، ومن مواصفات الأسلوب تطرية لنشاط السّامع وإيقاظ للإصغاء، وتنبيه المخاطَب وتحفيزه للاستماع، من خلال المنجز المتميز .

كما اهتمّ **حازم القرطاجنّي (ت684هـ/1285م)** باستخدام لفظة الأسلوب، وعرفه إذ قال ‹‹ إنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفيّة الاستمرار في الألفاظ والعبارات ››[(2)]، فهو استمرار في بنية النّصّ من خلال الألفاظ، وتشكيله على نسق ما، وبكيفية تختلف عن النصوص السابقة من حيث اختيار الألفاظ وأصواتها، وتأليف الجمل المناسبة للموضوع، فالأسلوب من وجهة نظر حازم القرطاجني هو مما يختص بالألفاظ من جهة، والمعاني من جهة أخرى، ويعرفه بأنه: ‹‹ هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية ››[(3)]، يجمع بين التأليف الشكلي والدلالي، والرقّة والسلاسة، والغلظة في الكلام، ومن هنا يتفرّد الأديب بأسلوب، ولأن كلّ موضوع له أسلوب فنجد‹‹ لطفه ورقّته يخيّلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيّلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب››[(4)]، ومن خلال الرّقّة التي تبدي الشاعر

[(1)] ـ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص182.

[(2)]ـــ حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح:محمد الحبيب ابن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط3، 1986م،ص363.

[(3)] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

[(4)] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

عاشقًا مستهامًا ، أو الخشونة التي تبدي الشاعر عاشقًا لا يعبّر عن حالته بلين ولطافة، تصنع أسلوبًا معروفًا، ولهذا حكَمُوا على شعر الفرزدق بانعدام الرقة في الغزل، قال بعض النقّاد ‹‹ الفرزدق ينحت من صخر وجرير يغرف من بحر››[1]......، فقد غابت منه رقّة الحبّ والهيام، ورهافة المعاني، والألفاظ المعبّرة عن لوعة عاشق مثل الشعراء العذريين، إن الأسلوب عنصر من عناصر تميّز المبدع في الاختيار والتأليف لصناعة الملاءمة، وعنصر تفاعل مع المتلقّي لاكتشاف المنافرة، من خلال أنماط الأسلوب بما يصلح به من أنماط الألفاظ والمعاني والنّظام والأوزان، هذه الأنماط هي التي تبرز ظاهرة، أو ظواهر في النَّصّ الأدبي، فتبدو ملامح الأسلوب بارزة، متميّزة، وجديدة، ومن هنا ندرك أن القرطاجنّي قد أدرك قيمة الأسلوب التي تميّز الأديب، وتجذب المتلقّي بحلاوتها.

أما **يحيى بن حمزة العلوي(ت 749 هـ/ 1348م)** فيعتبر أحد العلماء الذين استخدموا لفظة الأسلوب، وأساليب في مؤلّفه "الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز" بصورة تثير التّوقف والانتباه بين معاصريه، وهو كذلك ما جعلنا نتأمّل مجموعة من نصوصه، حيث يقول:‹‹ يجب على النّاظم والنّاثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو أصولُه وفروعُه›› [(2)]، فهناك أساليب الكلام، ولكل جنس أساليبه وفق ما يناسب الموضوع لتقريب المخاطَبِ من كلام المخاطِب، والتّلطّف به في مثل موضوع الغزل، مستخدما القول الرّقيق، والعبارة الرّشيقة، فاستدراج المتلقي بوساطة أساليب الكلام الكثيرة والمختلفة لمخاطبة الآخر بطرق متعدّدة لاستمالته، كما يقول يحيى بن حمزة العلوي في

(1) ــ ابن عبد ربه، العقد الفريد تح: مفيد محمد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،4118هـ/1998م، ج5، ص 327.

(2) ــ يحيى بن حمزة العلوي،الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص 282.

موضع آخر: ‹‹ فأمّا الخروج من قصّةٍ إلى قصّة وأسلوب إلى أسلوب آخر فعليه أكثرُ القرآن، ومن السنّة النّبويّة›› [1]، فالخروج من قصّةٍ إلى قصّة معناها من موضوع إلى موضوع، أمّا دلالة "من أسلوب إلى أسلوب" دلالتها كيفيات تقديم المنجز في صور مختلفة شكلا ومضمونا ، يتجلى بمواصفات مميّزة، وبعلامات التفرد، وهذه السمات موجودة بكثرة في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية الشريفة التي تمتاز بتفردها، فلفظة الأسلوب هنا تدلّ على البلاغة، وأدواتها، وإذا تتبّعنا الفكرة في قوله مستفسرين عن مصطلح الأسلوب حيث يقول: ‹‹ الوجه في إعجازه [يقصد القرآن الكريم] هو اختصاصه بالأسلوب المفارق لسائر الأساليب الشعرية والخطابية وغيرها، فإنّه مختصّ بالفواصل والأسجاع ››[2]، فالسّجع هنا عنصر هامّ جدًّا في الأساليب البلاغية في القرآن الكريم، ولذا كثرت الأسجاع فيه، فلفظة الأسلوب تأخذ مكانة مهمّة في حديثه عن الشعرية والخطابية ، وما يقابلها في الفصاحة والبلاغة، المتمثّلة في الصور البيانية والبديعية؛ دلالة المعاني، سلاسة الألفاظ، البعد عن التعقيد ‹‹ ما يرون من الكلمات الرشيقة، والبلاغات الحسنة، والفصاحات المستحسنة الجامعة لكلّ الأساليب البلاغية في كلام العرب الموافقة لما في القرآن ››[3]، فالألفاظ الجميلة، والصور البيانية الحسنة، عناصر من الأساليب البلاغية كأنواع الاستعارات، وأنواع التشبيهات، الإضمار، الإطناب، الفصل، الوصل، التّقديم والتّأخير، الحذف، الإيجاز.

فلفظة الأسلوب لها الدلالة نفسها عند يحيى بن حمزة العلوي مشتملة على البلاغة، والعلاقات النحوية والصرفية، والتقديم والتأخير، والحذف، والإخبار.

---

[1] ــ يحيى بن حمزة العلوي،الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مرجع سابق،ص14.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص378.

[3] ــ المرجع نفسه، ص نفسها.

وفي مقدمة **ابن خلدون (ت 808هـ/ 1406م)** نجد قوله ‹‹ الأسلوب الصنعة المؤدية إلى [. .] الكلام والإقبال على تأدية معناه ››[1]، فالأسلوب يتمثل في كيفية تشكيل اللغة لأداء المعنى المقصود في صور تعبيرية مميزة تحمل دلالاتها ، ومع الصنعة، فالأسلوب ‹‹ عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي ترصُّ فيه ››[2]، فالتراكيب خاضعة للقواعد النحوية والصرفية، ثم التأليف والاختيار عبر الربط والسبك، وكل هذه العمليات هي عبارة عن أسلوب.

وعليه فالأسلوب طريقة تأليف لغة، ومنوال نسج معان، وتشكيله عند أهل الصناعة المبدعين، حيث يصبّ فيه الكلام بمواصفات تميزه شعرًا أو نثرًا، وبعيدًا عن الحوشي، والمقعّر، والسوقي ، والمبتذل، والعجمة ، وتجنّب المعقّد، وهكذا يكرر المصطلح في نصوصه مثل قوله ‹‹ وفي شعر العرب أساليب مخصوصة بالشعر لا توجد في فصيح الكلام مثل ' يا دار ميّة' و' دعاك الهوى ' و ' قفا نبك' و 'سل بالطلول ››[3]، فأساليب الشعر غير متحكّم فيها، وكل شاعر يبدع في شعره، وعليه إنّ لفظة الأسلوب، وجمعها أساليب لها معنى ودلالة واحدة؛ عند ابن خلدون، وهي كيفية الكتابة وتعدد أشكالها، لكنه في سياق آخر تراه يحدّد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي بمواصفات أخرى، يقول مفسّرًا هذا المضمار :‹‹لكلّ مقام أسلوب يخصّه من إطناب، أو إيجاز ، أو حذف، أو إثبات، أو تصريح، إشارة، أو كناية، أو استعارة، أو إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على

---

(1) ـ عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة،تح:عبد السلام الشدّادي،بيت الفنون والعلوم والأداب،ط1،الدار البيضاء، 2005،ج5، ص327.

(2) ـ يحيى بن حمزة العلوي،الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص 378.

(3) ـ المرجع نفسه، ص328.

أساليب الشعر فمذموم ›› [1]، وكلّ هذه العناصر المذكورة تشكّل أسلوبا، فستنتج من هذا توسّعا في تعريف الأسلوب، إذ نلحظ أن لكل فن من الكلام أساليب تختص به إلى حدود اللزوم، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فنجد أسلوب الشعر يختلف عن أسلوب النثر، وفي الشعر أسلوب الفخر يختلف عن أسلوب الغزل، وهكذا، فيتضح لنا اختلاف من حيث الجنس النثري أو الشعري، ومن حيث المواضيع الفخر أو الغزل، وفي هذا الصدد يؤكد ابن خلدون ‹‹ أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصلح لفن آخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب مختص بالشعر، والحمد والدعاء مختص بالخطب ››[2] بمعنى هناك أسلوب خاص بالأغراض التي يتناولها الأدباء والخطباء، فلكل غرض أسلوبه .

أما **السلجماسي** (ت 704 هـ/1305 م) في مؤلَّفه "المَنزَع في تجنيس أساليب البديع،" فنجده يقول: ‹‹ الأسلوب عند الفلاسفة هو الكيفية التي يتمّ بها التعبير على الأفكار وعلى نوع الحركة التي يحملها فيها ››[3]، وقد اعتمد على دلالة بمعنى الكيفية التي يتمّ التعبير بها عمّا يُراد تقديمه، وقد وضح ما كان ينوي دراسته من المواضيع يقول ‹‹ وقصدنا في هذا الكتاب الملقّب بكتاب" المَنْزَع البديع في تجنيس أساليب البديع" إحصاء أساليب النّظوم التي تشتمل عليها الصّناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع وتجنيسها في التّصنيف وترتيب أجزاء الصّناعة في التّأليف على جهة الجنس والنّوع، وتمهيد الأصل من ذلك الفرع وتحرير تلك القوانين الكلّيّة وتجريدها من المواد الجزئيّة بقدر الطّاقة وجهد

(1)ـ عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة،مرجع سابق، ص نفسها.

(2) ـ المرجع نفسه، ص323.

(3)ـ أبو محمد السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح:علال الغازي مكتبة المعارف الرباط، ط1، 1401هـ/1980م،ص 157.

الاستطاعة ››[1]، وهنا يخصص السّجلماسي لفظة أساليب في سياق محدّد، ثم يضيف إليها لفظة البديع، ليعطيها ما يحقّق بها عنوان مؤلفه، فأساليب العبارة هنا هي الصور البيانية والبديعية، والأساليب الخبرية والإنشائيّة، إن دلالة لفظة أسلوب بمعناها الأوّل كيفية القول ولم تتغيّر، ويعطي السجلماسي اهتمامًا كبيرًا لمصطلح أسلوب في مؤلَّفه المنزع البديع، ويذكره في عبارات متعدّدة ‹‹ وإنّما عرض أن تركّب هنا أسلوب الاكتفاء بأسلوب التفسير فهو من باب تركيب الأساليب››[2]، يدلّ على طريقة الدراسة ومناهجها، وقد اعتمد لفظة أسلوب، واستخدمه مصطلحا، للتعبير عن منهج الأداء .

وفي خلاصة القول نستنتج أن للأسلوب دلالات لغوية متمثلة في الطريق، وسطر النخيل، ودلالة ثالثة تعني التكبّر والشموخ، وله دلالة فنية متمثلة في كيفية ممارسة كلّ الفنون، ومنها الكتابة الأدبية وتقديمها في حلّة متميزة بسمات التفرّد تخص كلّ المؤلّف.

2ــ مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين:

لكل منشئ كلام طريقته الخاصّة في بناء الجمل والربط بينها، واستعمال الصيغ، أو استعمال أدوات معيّنة من دون أخرى ‹‹ فهي تُعنَى بالسمات المميّزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سمّاه أهل الأدب بالأسلوب ››[3]، وعليه نقول إن السمات اللغوية المنتجة من لدن المبدع هي التي تميّز النصّ الأدبي، ولهذا ‹‹ الأسلوب ظاهرة ذات أصل فردي وطبيعة نفسية ›› [4]، ما يجعل النص ذا أسلوب هو سمة التفرّد والتميّز، وبمزاج نفسي خاص للأديب، يقول في ذلك أحمد الزيات : ‹‹ إن الأسلوب هو

[1]ـ السّجلماسي، أبو محمد السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مرجع سابق، ص180.
[2] ــ المرجع نفسه، ص 424.
[3] ـ شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوبية،مكتبة لسان العرب،ط1، 1402 هـ/1982م،ص13.
[4] ــ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص12.

طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام››[1]،حيث خصص دلالة لفظة الأسلوب في الأدب وللأدباء، وانتهى بتعريفه إلى كيفية الكتابة والإبداع الأدبي في النثر والشعر، إذ يتمّ اختيار الألفاظ من المعجم والتأليف ما بينها محاولا التوفيق للتعبير عن غاية يريد إيصالها للمتلقي مع إثارته، وبعْث الدهشة فيه ‹‹ إنّ الأسلوب هو طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير››[2]، هذا ما يجعلنا نمعن النظر، ونتأمّل بعمق في ثلاثة عناصر؛ هي إنشاء الفكرة، وكيف نصوّرها، وكيف نعبّر، هذه الكيفيات الثلاثة معا تعطينا أسلوبًا متميّزًا، من خلال‹‹ القدرة على ممارسة الإيقاع، والقدرة على استغلال أصوات الكلام››[3]، هذا ما لا يدع شكا، أن ‹‹ الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصّة في طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية›› [4]، هو طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير، والناحية الشكلية، والآداء، جميعها تبرز في شكل لغويّ بمقوِّماته، بقوانينه، وبمعاييره، من خلال البنيات اللفظية المشتقة لأداء المعاني بطلاوة وحلاوة في دلالتها، حيث يبرز الأسلوب في التنميقات الجمالية في العبارات اللفظية المحمّلة بالمعاني، والدلالات التي يريد المبدع إنشاءها وإيصالها، ولكن لا يحقّ للمنشئ الخروج على صعيد المعاني، على أصول التعابير، ويعاب عليه تجاوز تلك الأصول والتمرد على القواعد، ولهذا يذهب عبد السلام المسدي من جهة أخرى بقوله ‹‹ لا أسلوب بدون نحو، ولا يجوز العكس››[5] ؛ لأن النحو هو العمود الفقري لأي تركيب لغوي،

---

(1) ـ أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة،عالم الكتب،بيروت،لبنان، ط2، 1967، ص 86.

(2) ـ أحمد الشايب،الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،مصر،ط8، 1966،ص 45 .

(3) ـ مصطفى سويف، "الأسس النفسية للتذوّق الفنّي"، مجلة آداب البيروتية،ع1،كانون الثاني 'يناير'1961،ص23 .

(4) ـ أحمد الشايب،الأسلوب، ص 44.

(5) ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط4، 1993 ص48.

بل من خلال الحركات نصل إلى معاني الجملة ودلالاتها، فالنحو وساطة لازمة في كل القراءات وبخاصة في الشعر الذي يكثر فيه التقديم والتأخير، ومن زاوية واسعة نرى أن الأسلوب سمة عامّة لكل شيء، موجود في هذه الحياة فلكلّ جماعة أسلوبها الخاص في ممارسة حياتها، وهذا ما جعل الكثير منهم يفسّر أن ‹‹ الأسلوب في الأصل صورة ذهنية تمتلأ بها النفس، وتطبع الذوق من الدراسة والرزانة، وقراءة الأدب الجميل››[1]، وهذا يعني أن الأسلوب منبعه الفكر، حيث تتمّ عملية التفكير، نتاجا للقراءات المسبقة من الأدب الجميل، الرّاقي المنمّق بالجمالية، من دون أن ننسى الموهبة، وتلتقي الفكرة مع النفس حيث تستميلها، فتخرج في لغة متفرِّدة تحمل بصمة المؤلِّف، وفي حقيقة الأمر أنّ‹‹ اللغة هي الأنا الجمعي، والأسلوب الشّعري هو الأنا الفردي، والقصيدة هي العملية الإبداعية التي تموضع الذات وتقدّم الموضوع مذوَّنًا ›› [2]، فالأنا الفردي هو المنجِزُ والذي يشكل خصيصة بصمته المتفرِّدة التي تميّز فردانيّتها، ويجيئ النص الشعري من إبداع ذاتيّ له سماته الخاصة .

ولا يذهب بعيدًا أحمد الشايب ليقرّ أن الأسلوب ‹‹ هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا تشبيها أو مجازًا أو كنايةً، تقريرا أو حكمًا وأمثالا ››[3]، فالأسلوب فن لأجناس أدبية بعينها من الكلام كالشعر والقصة والحوارات، وقد تكون حِكَمًا وأمثالا، وهو ‹‹ طريقة الكتابة والإنشاء وطريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير بها عن المعاني قصد والتّأثير من خلال الحكم ، والإيضاح من خلال الأمثال، بمعنى هو الطريقة الفنية لكيفية الكتابة في جنس أدبي معين ، وكيفية التّأليف في الفنون الأخرى، لكنّه أضاف أن الإيضاح ممكن في

---

(1)ـ أحمد الشايب،الأسلوب، مرجع سابق، ص 43.

(2)ـ إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي،دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة،ط1 ،1405هـ/1985م، ص165.

(3) ـ أحمد الشايب،الأسلوب، ص 41.

الكتابات النثرية كالقصة والرواية، والنقد، لكن في الإبداعات الشعرية يكون الإيماء أجود، و يكون الإيحاء أمتع، ولا يحتاج المتلقي إلى إيضاح، بقدر ما يحتاج إلى التأثير للتّعبير بها عن خواطر، ومشاعر دفينة في الذات، وتخالج النفس.

وخلاصة القول إن الاسلوب يبرز انطلاقا من عوالم اللغة الأدبية من خلال النص المتميز، وهو يمثل التنوع الفردي في الكلام المتميز في الأداء، ومحكم بوعي تام، وباختيار مقصود، وبما فيه من انزياحات مفارقات وجماليات أخرى .

3 ــ مفهوم الأسلوب عند الغربيين القدامى :

يعود الأصل اللغوي لكلمة "style"›› إلى اللغة اللاتينية حيث كان يعني عصا مدبّبة، تستعمل في الكتابة على الشمع ››[1]، لكن لم تثبت عند هذه الدلالة مع مرور الزمن حيث ‹‹ انتقل الأصل بطريقة المجاز إلى مفاهيم تتعلّق بطريقة الكتابة...الكتابة اليدوية، التعبير الأدبي...خصائص تعبير الخطباء››[2]، وهكذا تعدّد المعنى إلى دلالات أخرى من أصل كلمة " style " التي يستعملونها اليوم بمعنى الأسلوب من الكلمة اللاتنية "stylus " التي تعني إزميلا معدنيًّا كان القدامى يستخدمونه في الرسم على ألواح مشمّعة .

وإذا بحثنا في دفاتر اليونان الأدبية القديمة نجد أن ‹‹ أفلاطون ومن تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفّر في بعض الكتابات ويفتقدها بعضها الآخر، في حين اختلفت نظرة أرسطو ومن تبعه فكانوا يعتبرونه صفة لا بدّ من توافرها في كلّ أنواع التعبير الأدبي، وإن اختلفت الجودة من عمل لآخر››[3]، فالاختلاف بيّن بيْن أفلاطون وأرسطو، حيث يرى الأول

---

[1] ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات مرجع سابق، ص 53.

[2] ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

[3] ــ محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوب، ص222.

أن الأسلوب لا يتوفر إلا في بعض النصوص التي تتمتّع بجمالية فائقة، وبروعة متميزة، بينما يرى الثاني أنّ الأسلوب موجود بالقوة في كل كتابة، حيث تظهر بصمة الكاتب ولمسته في النص مهما كانت جودته أو رداءته، وكما جاء كذلك مصطلح ‹‹الأسلوب في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة››[1]، والتعبير هو كيفية القول، ووسائل الصياغة هي اللغة وقوانينها النحوية، الصرفية، التقديم والتأخير، فالأسلوب هو الطريقة التي يتمّ بها التّعبير؛ أي كيفية القول وكتابته بطريقة مميزة بإبداعها، فيها بصمات الكاتب التي تختلف عن بصمات سابقيه وهذا على رأي أفلاطون، فقد تكون جيّدة أو مستهجنة، ومهما كان مستواها الفنّي بين الجودة والرداءة، وهذا على رأي أرسطو وتابعيه، فقد أجبر أفلاطون الأدباء على تحسين الكتابة وإخراجها في أحسن صورة، فالأسلوب غايته التأثير في المتلقي، وهكذا يرى أرسطو الأسلوب عبارة عن وظيفة غايتها الإقناع، لأن المتلقين ‹‹ هم في حاجة إلى وسائل الإقناع بوساطة الأسلوب ولا حاجة لهم بالحجة والبراهين، بمعنى ليؤثر المنشئ في المتلقي لا بدّ من الاتكال على وسائل الأسلوب ، وعليه ‹‹ إنّ الأسلوب عند أرسطو شيء أجنبي مضاف إلى التعبير، وبناء على تصوّره يمكن أن نفصل الأسلوب عن التعبير، فيكون التعبير غير الأسلوبي››[2]، وبهذا يتضح أن أرسطو يميّز بين التعبير والأسلوب، ولم يقف عند اختلافه مع أفلاطون بين الجودة والاستهجان، ولكن ذهب بعيدا لأن يميّز بين التعبير القول والكتابة وبين كيفية القول والكتابة، وهذه فكرة أخرى لأرسطو.

---

(1) ـ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،مرجع سابق، ص53 .

(2) ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

ولكن ‹‹ يُطْلَقُ الأسلوب من منظور أنتروبولوجي، على كيفية الألعاب الرياضية، والطبخ، والاستراتيجيات العسكرية ››[1]، لقد كانت وجهات النظر للأسلوب غير محدودة، إذ ‹‹ كان ينظر إلى الأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية... ويرى بعضهم أن الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير، ويبحث آخرون لتجديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور››[(2)] من مخزون الذاكرة، فالأسلوب له دلالة على الجمالية التي ينفرد بها النّصّ عن النصوص الأخرى، وهذه الجمالية لا توجد في الكلام العادي، بل في النّصّ الأدبي، وفيهم من يرى أن الأسلوب هو ذلك الاختيار المتحصل بفعل واعٍ لمجموعة من العناصر التي كوّنت النّص، وأخرجته في شكل لغوي.

4- مفهوم الأسلوب عند الغربيين المحدَثين:

لقد ‹‹ جمع الباحث ويلي ساندرز **W**ILLY **S**ANDRERS في كتابه الموسوم بـ ' نظرية الأسلوب اللسانية'LINGUISTISHE STILTHEORIE، ثمانية وعشرين تعريفًا للأسلوب برغم ذلك كل هذه التعريفات إلا أنها لم تكن شاملة كافية وافية، ولم تستطع الوصول إلى تعريف يجنّبها البحثَ عن تعريف آخر، بحيث لن يكون أي اختلاف في مفهوم الأسلوب، ولكن هناك تفاوت في الوصف والتعريف به من دارس إلى آخر، كأنها نتيجة عملية كيمياوية ما بين ما تحمله المفردات في الجملة، وما بين ما ينوي الأديب قوله، لأن‹‹ اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار››[3]، ويتم هذا الاختلاف من أديب إلى آخر، وهذا ممّا

(1) - **L**AURENT **J**ENNY, LE STYLE, 2011,P 110.

(2) ـ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب،ط2، 1972، ص 11.

(3) -**F**ERDINAND DE **S**AUSSURE,COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE , EDITION TALANKIKIT.BEJAIA.2002.P 22.

يجعلنا نقول إن الأسلوب عبارة عن خفايا وأسرار مدسوسة في المنجز الإبداعي، تُؤمّن ديمومة وجوده، وسريّته، ربما لا يدركها المنشئ نفسه، تتمثل في أنّ‹‹ الأسلوب ذكرى سجينة في جسم الكاتب ››[1]، هذه الذكرى مخزونة في الذاكرة، معاشرة له، وسجينة لا تُخرِج ملامحها إلا في ثنايا النص لحظة التعبير.

أمّا **مارسيل كرسُّو** (MARCEL CROSOT) ‹‹ فقد اختلف مع أستاذه [بالي] في التفرقة الحاسمة التي أقامها الأستاذ بين التوصيل والعفوية في الكلام العادي، والجمالية والقصد في التعبير الأدبي، وأشار إلى أنّ ' التعبير الجمالي كثيرًا ما يراعي في الاستعمالات استمالة السامع إلى ما يقوله المتكلِّم، وأنّ القصد ينبغي أن يكون سببًا لتفضيل النّصّ الأدبي في الدراسة الأسلوبية ›› [2]، وتبدو حقيقة الأسلوب في ضمان اهتمام المتلقّي بالكلام، واستمالته نفسيًّا، أما بارت من جهته يقول ‹‹ إن التاريخ يضع بين أصابع الكاتب أداةَ زخرف وسلوك كتابة ورثها من تاريخ سابق عليه ومختلف عنه، وهو غير مسؤول عنها، ولكنها الكتابة الوحيدة التي يستطيع استخدامها››[3]، هناك زخم تاريخي كبير، وموروث لا مفرّ منه يفرض نفسه على المؤلِّف، وتحت ضغوطاته يكتب المؤلِّف وهو ملزم بتحمّل مسؤولية كتاباته، ولا يستطيع كتابة نص آخر، بكيفية أخرى كأنّه مجبر على الكتابة بهذه المقاييس التي فرضت نفسها عليه عنوة، لكنه لا ينحنى لكل ضغوطاتها بكل يسر ‹‹ فالأسلوب ــ على التحديد ــ

(1)ـ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص نفسها.

(2)ـ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص 67.

(3)ـ رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،ط1 ،2002،ص114.

هو ظاهرة نظام توريثي، وتحوّل مزاج ››[1]، إن كان قد ورث الأسلوب مواده الأولى من اللغة، وورث من البلاغة، ولكن يوجد عنصر آخر وهو مزاج المؤلِّف في انفعالاته وتفاعله، وحساسيته، وتصرفاته التي تغيّر لمساته مع النص الأدبي .

في خضم هذه التعريفات السابقة، نجد النقاد لم يتّفقوا على مفهوم واحد للأسلوب، حيث ‹‹ ظهرت هناك تساؤلات متعدّدة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمّن تعريفا محدّدا جامعًا شاملا ››[2]، فهذا **ريفاتير** "**R**IFFATERRE " يرى أن الأسلوب ‹‹ كلّ شكل مكتوب وفردي قُصد به أن يكون أدبًا ››[3]، فهذا الأخير يبدو أنه تجاوز كل من أسلوبية شارل بالي "**C**HARLE **B**ALLY" التعبيرية / الوصفية "، كما تجاوز أيضا أسلوبية ليو شبيتزر" **L**EO **S**PITZER"، الذي مارس عمليته على النصوص الأدبية، بدراسة الأسلوب وفردانيته، وكشفه بؤر لغوية في شكل ظاهرة أسلوبية، وإذا كان المنجز شكلا مكتوبا وفرديا وفنَيا، كما يرى ريفاتير الذي يقول: ‹‹ إن الكلام يعبّر والأسلوب يبرز ››[4]، فريفاتير يعتقد أنّ الأسلوب إبداع من المؤلِّف، ولا يظهر هذا الإبداع إلا بعد أن يكتشفه المتلقّي، فالمؤلّف يسعى إلى لفت الانتباه بأدوات متنوعة مثيرة، وعلى المتلقي محاولة قراءة الشفرات، وكشفها في النص وتحليلها، بمعنى أن النص محمّل بشفراته الأسلوبية متخفية وبارزة، وبحاجة إلى أسلوبيّ نابه يعرّيها، ويحاول تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، أي نص غير مجتر، وفيه إبداع فنّي تبدو فيه ظواهر جديدة، أو ظاهرة واحدة على الأقلّ، ومؤلّفه أديب واحد لا كتابة جماعية.

---

[1]ـ رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة،مرجع سابق، ص18.
[2] ــ موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجاياتها، ص 29.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 29.
[4] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الصفاة الكويت،ط4، 1993، ص 83.

أمّا **ستاندال**[1] "STENDEL " يرى‹‹ أن جوهر الأسلوب كامن في ما تُضفيه على الفِكَرِ بما يحقّق كل التأثير الذي صيغت من أجله ››[2]، فهذه الإضافة التي بإمكانها وفقط أن تحقّق تأثيرًا في المتلقي، ويغيّر مزاجه من حالة إلى حالة أخرى، هنا نستطيع أن نميّز أسلوب هذا الأديب عن أسلوب أديب آخر.

أما **تيومان**" TEOMEN " يرى أنّ الأسلوب هو : برؤية فلسفية يحاول انطلاقا من المنطق إيجاد مفهوم آخر، يرى من وجهة نظره أن ‹‹ الأسلوب هو التفكير بواسطة اللغة ››[3]، فلولا اللغة ما كانت كينونة التفكير، وكلّما تعدد التفكير تعدّدت الأساليب، وعليه فالأسلوب هو الإبداع الفكري لكن باستعمال اللغة، واللغة هي الوسيلة التي تستنطق الأسلوب الكامن في تفكير المؤلِّف، لأنه في غياب اللغة لا نستطيع القبض على الأسلوب، لأنها الوساطة، وهكذا بتمازج الفكر واللغة معا كي يولد الأسلوب.

ويذهب **بوفون**" Buffon " أن‹‹ الأسلوب هو الإنسان نفسه ›› [4] مترجمة من قوله: le style est l'homme meme[5] ، بمعنى هو الفرد نفسه وما يحمل في ذاتيته، من تفكير، وعواطف، ورؤيا، ورؤية .

بينما يرى بارت" RELAND PARTHES" ‹‹ أنّ اللغة موضوع اجتماعي، فمن البديهي أن تنعت بـ' خارج الطقس الأدبي أو ما قبل الأدب، أما الأسلوب فيكاد يكون' ما بعد الأدب'،

---

(1) ـ ستاندال:الاسم الأدبي لـ 'هنري بيل(1783م/1842م)،روائي،من رواياته: رواية الأحمر والأسود، راهبة بارم.

(2) ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 82.

(3) ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص 223 .

(4)ـ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 88.

(5)ـ De Buffon à Danton : "L'HOMME MEME" ET LES CAS D'ESPECE », LITTERATURE , PARIS, 2005, n° 137,P: 87.

وهو ظاهرة من نوع توالدي، وأصل بيولوجي، وهو وجوب يربط مزاج الكاتب بلغته››[1]، إذًا فاللغة موضوع اجتماعي لا شك فيه، وبينها وبين الأدب عَقْد الاستعمال تحت قوانين، وظروف مزاجية الكاتب، وأخرى سياقية كالذكريات وما اكتسبه المؤلّف، وهو ما يتفق في قوله ‹‹ اللسان إذن ما قبل الأدب، والأسلوب هو ما بعده تقريبا، فالصورة والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب، وماضيه لتغدو شيئا فشيئا آليات فنّه ذاتها›› [2]، فاللغة موجودة قبل الأدب، واستعمالها العادي قبل استعمالها الفني، وهذا التحوّل من اللّغة إلى الأدب هو سر خفيّ ‹‹ ومعجزة هذا التحوّل تصنع الأسلوب عمليا، وتبرز قدرة الإنسان وطاقته الفنية، ومعجزة هذا التحوّل يكاد يكون مغامرة يصنعها الأديب، وهذه المغامرة هي التي تشكّل الأسلوب، الذي يميّز ما بين كتابة الأدباء، ‹‹ فقد كتب ' **فوسلير**' لصديقه كروتشيه يعده بتقديم تحليل جمالي خالص، يبحث عن العلاقة بين الإيقاع والقافية والأسلوب، فأجابه بأن ‹‹الإيقاع والقافية هما أيضا من الأسلوب ››[3]، إذ يرى لكل شاعر أسلوبه في اختيار القافية، والبحر ، واختيار الزحاف والعلل، واختيار البحور الصافية، واختيار الروي .

ويرى **شوبنهاور**ARTHUR SHOPENHAUER) ‹‹أن الأسلوب هو فراسة العقل ›› [4]، فالعقل هو الذي يفكّر ويبتكر، وهنا تبرز سمات التفكير والابتكار، إنها البصمات التي تجعل المبدع متفردًا في كلّ أعماله، تكمن فيه سرية لا نكتشفها إلا بعد أن تصبح ظاهرة في نصوصه، في حين يرى **لا راميه** ‹‹ أنّ الأسلوب شخصيّ كلون الأعين ونبرة الصوت،

---

[1]ـ بول فاير وكريستيان بابليون، مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة،المركز الثقافي العربي،1992،ص35.

[2] ـ رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة، ص 17 .

[3] ـ صلاح فضل،علم الأسلوب،علم الأسلوب،مبادئه وإجراءاته،ص47.

[4] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 223 .

ويمكن أن يتعلّم المرءُ مهنةَ الكتابة، ولكنه لن يتعلّم أن يكون له أسلوب ››[1]، يراه في سرّ الكينونة الفيزيولوجية والفيزيائية للإنسان.

حاولنا في خضم التعريفات أن نحدّد مفهوم الأسلوب بصورة مقنعة، إلا أننا نصطدم بقول من يرى ‹‹ أن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فنّ واع من فنون الكتابة تارة، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة أخرى، ولذا فهو يتعدّى دائمًا الحدود التي يدّعي بأنّه انغلق عليها›› [2]، بتعدّد دلالاته ومفاهيمه، فهذا التعريف' مفهوم عائم ' ينشر الضبابية أمامنا، يحفّزنا على المواصلة من جهة أخرى كي نتحقّق من صحة التعريف، ومن إدراك صاحب المقولة الذي يضعه في زئبقية وتداعيات القصد، بين بساطة الملفوظ، وعمق الرؤيا لدى المبدع، بين الشكل والمضمون، وقد كثرت المحاولات منذ زمن وتعددت لكن ‹‹ اختلفت تعريفات النقاد والدّارسين العرب للأسلوب، ويعود هذا الاختلاف إلى مصادر ثقافة هؤلاء الدارسين فمنهم المتشبّع بالثقافة العربية المحافظ الناقل دون تمحيص أو إضافة، فهو يعيد ما جاء في دراسات القدماء، ومنهم مخطوف بالدراسات الغربية في هذا المجال، ومنهم وفيٌّ وناقلٌ مصيبٌ أحيانًا ومخفقٌ أحيانًا، ومنهم من يحاول أن يضيف للقديم في الدراسات العربية شيئًا يسيرًا، يحاول التوفيق بين الموروث البلاغي والنقدي واللغوي العربي والدراسات الغربية الحديثة ››[3]، وهذا التعريف يطمئننا لأنه يرى أن كل باحث يعرّف الأسلوب حسب ما تحصل عليه، وما صادفه، وما أقنعه، فهذه التعريفات نابعة من المشارب العلمية، والمعرفية، والثقافية؛ فمنهم من اتكأ على الزاد المعرفي العربي، ومنهم من اتّكأ على

(1) ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 223.

(2) ـ بيير جيرو، تر: منذر العياشي،ص47.

(3) ـ نور الدين السّد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومه للطباعة والنشروالتوزيع،الجزائر،ج1، 2010،ص 162 .

الزاد الغربي، ومنهم من حاول التوفيق من بين الدراسات القديمة والحديثة مزاوجًا بين الثقافتين العَرَبِية والغَرْبِية، وكل فريق أدلى بدلوه.

ثانيا ــ الأسلوبية

الأسلوبية لغة واصطلاحا :

عرّفت المعاجم العربية المعاصرة هذا المصطلح، ووقفت عند مفهومه في اللغة والاصطلاح، ففي معجم اللغة العربية المعاصرة‹‹ أسلوبية مفرد مصدر صناعي من أسلوب، علم دراسة الأساليب الكتابية››[1] فهذا المصطلح جديد حديث النشأة لم يظهر بصورة واضحة إلا في مطلع القرن العشرين ‹‹ موضوعه دراسة الأساليب ومميزات التّعبير اللغوية›› [2]، قد واجه بعض التذبذبات في البدايات الأولى، لكن مع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية ترسم مسارا مهمّا في تناول الأسلوب في النّصّ الأدبي، وبدأت ملامح الدراسات الأسلوبية جلية للباحثين مع التصورات النظرية والتطبيقية، وانفصالها عن البلاغة، وتميزها عن النقد، وبهذا الظهور حققت الأسلوبية مكانها بينهما بامتياز، وانتصرت لنفسها بمحاولات الباحثين التي جعلتها في مقام جديد في البحث الأدبي.

وعند محاولة اطلاعنا على هذا العلم يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي :

هل للأسلوبية ضوابط علمية ؟ هنا يجيبنا عبد السلام المسدي على النحو الآتي ‹‹ علم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال››[3]، ولا يتطاول علم الأسلوب على النص بالأحكام الذاتية الذوقية، ولا يعانق إلا ما

---

(1) ــ أحمد مختار عمر، وآخرون،معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب،القاهرة،ط1، 1429هـ/2008م،ص1098.

(2) ــ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص113.

(3) ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص6 .

فيه من جماليات، ويتسامى مع جمالياته، ويبرز المتميز المبهر، والمدهش، والصادم، واللامنتظر، ولا يبخسه ولا يخطّئه، فكلّ هذه الضوابط احترمتها الأسلوبية ، وأكّدت عليها.

فالأسلوبية ‹‹علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية ››[1]، فهي دراسة تهتم بوصف السمات التي تبرز بشكل ظاهرة بقوة في النّصّ، بشرط أن تصنع تلك الظاهرة أثرها الأدبي في الأسلوبي وفي المتلقي، بما تحمله من علامات تميّز النصّ من جهةٍ، وتميّز صاحب النّصّ باختلافه عن الآخرين أيضا ، ولأنها لا تقف عند سمةٍ واحدةٍ ‹‹فالأسلوبية علم متشعِّب يلتقط من كلّ زاوية ما يفيده ويفيد النص››[2]، تحاول أن تتناول كل الظواهر الفنيّة المختلفة إن وجدت لغوية أو تعبيرية، تبيّن جمالية النّصّ وسحره .

فالأسلوبية هي ‹‹ علم الانزياحات اللغوية››[3]، وتشكيل الانزياح عملية إبداعية، تدل على بصمات التميّز، لأن الكتابة الإبداعية أصلا هي انزياحات لغوية لتشكيل المحتوى .

فالأسلوبية ‹‹ باعتبارها أحد فروع علم اللسانيات، فإنها قد اتصلت بعلوم أخرى كالرياضيات والإحصاء، والأصوات والفونولوجيا، والصرف والنحو، والعروض، والاجتماع، والجمال والانتروبولوجيا، وفقه اللغة ››[4]، وهذا الاتصال هو ما يجعلها غنيّة، جامعة، شاملة، آخذة من بعض قوانينها بكيفية تساعدها في البحث أكثر، وبشكل أعمق، ولأنّها لا تستند على طريقة واحدة، أو منهجية مقيّدة، ولا تعتمد على قواعد جاهزة معروفة، و أليات معدّة مسبقا في أشكال مضبوطة على هيئة قوانين ومنهجية لتحاور النّصّ، بل هي عبارة

---

(1) ـ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص35.

(2) ـ ميس خليل محمد عودة،تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص 27.

(3) ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، ص16.

(4) ـ عبد القادر عبد الجليل،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص132.

عن رؤية الأسلوبي واكتشاف ما في النص من مواطن الجمال، والأبعاد الفنية، فلا يعتمد على قواعد بعينها موضوعة مسبقًا، ولا يلتزم بخطّة ما، بحيث في كل نص يحاول إيجاد خطة أخرى ‹‹ هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها والنقدية، أو بمعزل عن هذه أو تلك هو الذي فجّر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر››[1]، وجعلها تبحث عن التّميّز من بين العلوم الأخرى من خلال المسالك التي تبدعها كل يوم مع النص، فهي ‹‹ منهج يهدف إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية››[2] ، تقف أمامه حيث وجدت الظواهر الجمالية، وما دامت هناك مجموعة من العلوم تشابهها، تجاورها، تلامسها، تتقاطع معها من خلال الآليات، والإجراءات ‹‹ لعل الأسلوبية ستغنم كلّ الغنم إن هي اتّجهت من وجهة إلى وجهة، فتتجدّد بكونها علما إنسانيّا، يُعنَى بدراسة تعامل تلك الظواهر الثلاث في صُلب بوتقة الحدث الأدبي، وتكون عندئذ علمًا يجسّم أوفى تجسيم مبدإ امتزاج الاختصاصات››[3]، فالظواهر الثلاث تتكون من الإنسان المنشي الأول، ثمّ اللغة الوسيلة الوحيدة في الكون التي بوساطتها يمكن تحويل الصورة إلى حدث، ثم الجانب الفنِّي لإخراج الكلام من العادي' الإبلاغ ' إلى الفنّي الذي يُميّزه ' التجاوز/ الإثارة / التّأثير'.

منذ ظهور الأسلوبية ‹‹ والأسئلة تحتشد تحوم حولها، أسئلة تناقش شرعيّتها ووجودها، ومدى جدواها، وما يمكن أن تقدّمه للنص الشعري من كشوفات ››[4]، ومكاشفة الأسلوبية في وجود النص الأدبي ودراسته ، ومنذ القدم والبلاغة العربية عبارة عن جملة من القضايا

(1) ــ عبد القادر عبد الجليل،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، مرجع سابق، ص 25.
(2) ــ موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها،ص 13.
(3) ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص125.
(4) ــ حسن ناظم،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لـ' شاكر السياب،ص 9.

عرضت بمصطلحات مختلفة عن قواعد الأسلوبية الحديثة سواء بين العرب أنفسهم، أو بين العرب والغربيين في المجال اللغوي ‹‹ فالأسلوبية اليوم هي دراسة للّغة، وهي أيضًا دراسة للكائن المتحوّل باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي... فإنّنا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين والتقعيد››[1]، لذا تبدو الأسلوبية متفرّدة ومتميزة عن العلوم الأخرى، وهي تأخذ قوّتها من الأسلوب الذي يبرز في النص الأدبي بشكل ما، وتميزه من بين الأساليب الأخرى .

فالأسلوبية لا تحاور الدال اللغوي ومكوّنات البنية اللغوية، ولا القوانين والقواعد الأصلية في التراكيب لتجدول الخطأ والصواب في الجملة، بل تحاور النص من خلال القيمة الشمولية التي تميّزه عن غيره، ومن خلال الطاقة المؤثِّرة في المتلقي، ومن خلال النتوءات البارزة التي تبرز للمحلّل الأسلوبي، ولا يستطيع السّكوت عنها، لأنّ ‹‹ الإبداع مركز توجيه الأسلوبية مسار لا متناهي، فهذا **ريفاي**‹‹ يعتبر الأسلوبية وصفًا للنصّ الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات››[2]، وهي عملية وصفية تعالج قضايا لسانية، ولهذا قيل ‹‹ إن الأسلوبية تعرّف بأنها منهج لساني›› [3]، ولكن من جهة أخرى ‹‹ النقد استطاع أن يتعامل مع النصّ بكلّ مظاهره، بينما البلاغة كانت تعاني من قصور أدّى إلى الحدّ من حركة التعامل مع النّصّ››[4]، وعليه فإن ‹‹ الأسلوبية ترتكز على الدلالة وتأثيرها في النّصّ أكثر ما ترتكز

---

[1]ـ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان، ص6.

[2] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص11 .

[3]ـ إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري،العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1،2009،ص 11.

[4] ـ ميس خليل محمد عودة،تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص30.

على بساطة المفردة››[1]، فالمحلِّل الأسلوبي لا ينظر إلى الكلمة المفردة، حاملة المعنى المعجمي وفقط، بل ينظر إليها بين الكلمات بعد اختيارها، وبعد تركيبها في أسمى دلالتها التي يراها محمَّلة بالدلالة المقصودة مترجمة ما يريد قوله، لذلك فإنّ ‹‹ الأسلوبية تهدف إلى دراسة االنّصّ من أجل فنّيّة النّصّ››[2]، والفنية لا تحملها الكلمة المفردة، بل تحملها الجملة والعبارة وانص أجمع.

وتواصلت الدراسات الجديدة باحثة حيث ‹‹ تأتي الممارسات الأسلوبية لتركّز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه، واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة في مجال الأسلوبيات التطبيقية ››[3]، فدراسة نص واحد أو دراسة نصوص لأديب واحد أصبحت تحقق درس الأسلوبية بانفرادها، وتحقق دراسة الوقائع الوجدانية، والمحمَّل العاطفي في التعبير اللغوي، ومن جهة أخرى ‹‹ تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية››[4]، أي البحث عن تلك العلاقة الموجودة بين اللغة والعاطفة، تلك الشحنة الوجدانية التي تكون محملة في دلالة تلك الكلمة داخل الجملة الشعرية، وهذا منطلق آخر ليحقق الانفرادية بنفسه في تحليل النص الأدبي، حيث يتمّ إنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية، أسلوبية التعبير من جهة، وهي عبارة عن علاقات اللغة وما تحمله من عواطف، بالتفكير المتمثل في اللغة؛ وهي تتناسب مع فكرة القدماء للمنجز البلاغي القديم في أسلوبية الفرد، وعليه فإن الخصائص الأسلوبية باتساعها لا تتحدد فيما يصير عامًّا في الوعي البويطيقي الحداثي، أو

---

(1) ـ ميس خليل محمد عودة،تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي،مرجع سابق، ص25.

(2) ـ المرجع نفسه، ص 26.

(3) ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 397 .

(4) ـ المرجع نفسه، ص34 .

فيما يصير أساسا تركيبيا محدّدًا كالتركيب المبهم المعقد، والصورة، والرؤيا المحلِّقة، والإيماءة الخاطفة، والومضة الغامضة، والترميز المشفّر، واستثمار العناصر التراثية ممن سبقوا، وابتكار الأسطورة الموافقة للسياق، والاتكاء على أبعاد إيقاعية متنوعة، مع بنية اللغة التي تتجلى في انتقاء الكلمات الدالة من بين النظام اللغوي، واختيار الكلمات التعبيرية غير المستهلكة بحيث يتولد عنها وحدات دالة جديدة، وسط سياقات جديدة تحملها الرؤى الشعرية الموغلة في التخفي والتجلي، وهو ما يحققه المؤلِّف محلِّقا بين رؤاه، وسياقات الألفاظ المختارة للتعبير عن خلجاته ‹‹ التي أهّلته لتحقيق ذلك عبر تخليق الأسلوب اللغوي الجذاب الذي يقود إلى سحر الإبداع، ومتعة مجاذباته الأسلوبية؛ ووفقاً لهذا التصور››[1]، يحقق الشاعر ذاته المتفرّدة وخصوصياته المتميزة، كما يحقق الأسلوبي غايته.

- اتجاهات الأسلوبية :

تعددت الأسلوبية وانقسمت إلى فروع عدة من بينها

1ـ الأسلوبية التعبيرية ' الوصفية ':

صنف شارل بالي الواقع اللغوي للخطاب إلى ‹‹ ماهو حامل لذاته غير مشحون البتة وما هو حامل للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات››[2]، ومن هنا بات شارل بالي زعيمها من دون منازع، معتمدًا على دراسات أستاذه دي سوسير، لكنه لم يتوقف عند رأي أستاذه، بل تجاوز ما قاله فردينان دي سوسير، وذلك من خلال‹‹ تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة ››[3]، وقد كان لشارل بالي نظرة ثاقبة تتميز بالعلمية ، حيث برزت

---

(1)– mag/poetry letters.com ـ عصام شرتح، جماليات الأسلوب عند شعراء الحداثة

(2) ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

(3) ـ موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص10.

هذه النظرة في إضفائه الحُمُولة الوجدانية في اللفظ، وذلك من خلال ارتباط الفكر باللغة، ،أي علاقة التفكير بالتعبير من طرف المتكلّم لإبراز ما يريد قوله، وتتم هذه العملية بين طاقات التفكير، وطاقات اللغة العاطفية المختارة، وذلك للتّأثير بشحنات عاطفية في المتلقّي، بالإضافة إلى مدى إدراك المتلقي تلك الكلمات بإحساس عاطفي وجداني ‹‹ وقد أشار إلى أن اللغة هي صورة الفكر وهي حاملة لوجدان متكلّم، ويكون لها أثر عند المتلقي كما هو عند المتكلِّم››[1]، ولهذا كان بالي يبحث عن الجانب التّأثيري في الكلمة وما تحمله من قوة وجدانية عاطفية مؤثِّرة، وبإمكانها تحسيس المتلقّي ودغدغته لأنّ ‹‹ اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يعير اهتماما كثيرا بالجوانب الجمالية››[2]، حيث يرى أن الجمالية تكمن في عملية التأثير في المتلقّي وفقط، أمّا جانب الانزياحات والتقديم والتأخير والحذف والإيقاع فلا ينظر إليها.

2ـ الأسلوبية الأدبية "النفسيّة " أسلوبية الكاتب:

يعدّ **ليو سبيتزر** **L**eo **S**PITZER (1887ـ1960)‹‹ أول من صمّم" فكرة الأسلوبية الأدبية " بتأثير مباشر من **كارل قوسلير** **C**arl **C**usler تقريبا، نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل››[3]، فالأسلوبية النفسية اعتمدت على الذاتية، والذّوق، والتّحرّر مع النّصّ من حيث الكتابة والتّأمّل فيه، ويغرق في الانطباع الذاتي ‹‹ فكلّ قواعد العلمية منها والنظرية

---

[1] ـ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة، الجزائر، ط1، 1428هـ/2006م،ص179.

[2] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ـ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 49.

قد أغرفت من ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل، وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي››[1]، وهذه الذاتية قد تظلم، وتجانب المعقول، فتتنكّر عن دراية، فالأسلوبية النفسية بمختصر كما يراها بيير جيرو‹‹ انعكاس لشخصية الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها ››[2]، وكل هذه الشروط التي وضعها بيير جيرو تحاول وضع منهج للقيام به في حدود تبعده عن الخطإ.

3ـ الأسلوبية البنيوية:

تعدّ الأسلوبية البنيوية‹‹ مدًّا مباشرًا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات 'دي سوسير'››[3]، ولذلك فإنّ اللغة هي عبارة عن علامات ذات علاقات داخلية بين عناصرها، والنص يشكّل بنية متكاملة معًا، فالمنظور البنيوي نظام من العلامات، وهذه العلامات تكتسب قيمتها من العلاقات المتبادلة بينها، فضمن البنى تتشكّل وظيفتها، ووفق موقعها في النظام، فإن كلّ علامة تكون انتسبت بل منتسبة إلى بنيتين:

1 ـ الأولى‹‹ بنية القانون، وهي تحدّد مكان الإشارة ضمن الفئة' استبدالية'، الثانية وهي بنية الرسالة، وتحتل الإشارة فيها موقعا ' تركيبيا' محدّدا››[4]، وهي بنية قانون اللغة، وهي تحدّد موقع العلامة أيضًا ضمن الفئة ' استبدالية'، والثانية بنية الرسالة ' النّصّ' وتحتلّ العلامة فيها موقعًا هامًّا تركيبيا محدّدًا، وعليه يلاحظ أن ‹‹ البنية تنطلق في دراساتها من

---

[1] ـ محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي،اتحادالكتاب العرب، دمشق،ع 95،2004، الصفحات من 53ـــ95 .

[2] ـ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر منذر العياشي ص56

[3] ـــ نور الدين السّدّ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص58.

[4]ـــ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر منذر العياشي، ص 74.

النّصّ بوصفه بنية مغلقة مركزة على تناسق أجزاء النّصّ اللغوية ››[1]، وهي ‹‹ تعنى في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات وبالإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم››[2]، تلك التي تحقّقها الوحدات اللغوية من خلال بنيتها مع بعضها، فالنّصّ بنية كاملة متكاملة لا يمكن إسقاط عنصر من عناصرها وهذا من منظور بنيوي، والتفاعل لا بدّ أن يتمّ ما بين هذه العناصر في البنية المغلقة بدءًا من الأصوات والتراكيب والصّيغ وزنا وقافية، وعليه فالدلالات تكون نتاجًا من ذلك التفاعل ولا يأتي من مجموعة عناصر منفصلة عن بعضها، ودائمًا هذا يعود إلى المنظور البنيوي.

وقد كان لأعمال الرّوس الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية، إذ ابتدعوا مبدأ ' المحايثة ' في البحث الأسلوبي، وبذلك كانت ‹‹ المرة الأولى التي يتمّ فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا... في سبيل البحث فيها ـ لسانيا ـ من المكوّنات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي أدبية أي في سبيل البحث عن الأدبية ››[3]، وهي تلك السّمات التي تجعلها أدبًا.

إن الأسلوبية البنيوية ‹‹ تعني بوظائف اللغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نصّ يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محدّدة ››[4]، إن اهتمامها بعنصري وظيفة اللغة من جهة، ووظيفة الخطاب الأدبي، وقد حقّقت موضوعين هامّين في دراستها ممّا يجعلها تحقّق مكانتها بين الأسلوبيات الأخر مثل التعبيرية، والنفسية.

---

(1) ــ محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي،اتحادالكتاب العرب، دمشق،ع 95 ،2004، الصفحات من 53ــ95 .

(2) ــ نور الدين السّدّ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص 86.

(3) ـ مولينيه، الأسلوبية، ص ص58/84

(4) ــ نور الدين السّدّ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص86

في درس الأسلوبية البنيوية يبرز لنا عَلَمَان كبيران، وقد قدّما في بحثيهما جهدًا معتبرًا مثل رومان جاكبسون، وميشال ريفاتير، وقد ‹‹ قام رومان جاكبسون بتأسيس الأسلوبية البنيوية ذات الطرح ' المحايث ' الذي يجعل الأسلوب الميدان الأول والأخير للبحث ››[1] وعلى الرغم من أنّه ‹‹ لم يستخدم قط كلمة' أسلوبية '، حيث استخدم مصطلح' الشّعريّة' la poetique، وقلّما كان يستخدم كلمة أسلوب ››[2]، ولأن الشّعريّة هي العنصر الهامّ جدًّا في تمييز نصّ عن نصّ، وتمييز مؤلِّف عن مؤلّف ظلّ مهتمًّا بها، ‹‹ وقد حدّد في نظريّة التواصل وحدّد للغة ستّ وظائف، فقد ركّز على الوظيفة الشّعريّة لكونها أبرز وظائف الفنّ اللغوي الأدبي›› [3]، ولكن ‹‹ الوظيفة الشّعريّة تعني التّركيز على لغة النّصّ بوصفها غاية في ذاتها لا وسيلة››[4]، وبذلك يتم التركيز على الرسالة والوظيفة المرجعية حيث يقول‹‹ في الشعر تقوم الوظيفة الشعرية بصورة خاصة بالتركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية، فنحن في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة، بل إن اللغة تصبح مادة بناء كما الرّخام بالنسبة للنحاة، فاللغة الشعرية غاية في ذاتها وليست وسيلة››[5]، فاللغة وسيلة للتعبير عن شعورنا، نعم وإن كان ذلك، لكن تحقق في بنائها جمالية لذاتها بذاتها أيضا.

---

(1) ــ محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي،اتحادالكتاب العرب، دمشق،ع 95 ،2004، الصفحات من 53ــ95 .

(2) ــ بيير جيرو،الأسلوب والأسلوبية، تر منذر العياشي، ص 39.

(3) ــ موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 39

(4)ــ R.Jakobson;,essays de lunguistique generale,les fonctions du langage;p 218.

(5) ــ فاطمة البطال بركة،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص58.

4 ـ الأسلوبية الوظيفية:

يعد رومان جاكبسون أول من فكّر في الأسلوبية الوظيفية، حيث تأمّل جيّدًا في الوظائف اللغوية للخطاب، ماذا يقدّم هذا الخطاب، وكيف يقدَّم للمتلقي، ومنه رأى أن هذه الوظائف الأساسية للغة تكمن في ‹‹ الاتّصال أي نقل فكرة من متكلّم إلى سامع ››[1]، وهذا المخطط " أ " يوضح ذلك:

المرجع (المحتوى)

المرسِل ـــــــــــــــ الرسالة ـــــــــــــــ المستقبِل

الشّفرة (اللغة)

المخطط " أ " يوضح نظرية التواصل عند جاكبسون تقوم على مبدأ مهم وهو أنّ كلّ حدث لغوي يتضمّن ستة عناصر أساسية وهي ستة عناصر ، كل منها يؤدي دوره ، إن عملية الاتصال سواء أكانت الاتصال مباشرًا أو غير مباشرٍ، حيث حاول رومان جاكبسون إعطاء وظيفة لكل عنصر من تلك العناصر المبيّنة في المخطط "ب"

المخطط " ب ":

المرجع (مرجعية)

انفعالية ـــــــــــــــ شعريّة ـــــــــــــــ إدراكية

الشفرة (انتباهية)

[1] ـ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص181.

وقد ركّز **رومان جاكبسون** اهتمامه أكثر على الوظيفة الشعرية في اللغة، من حيث هي وظيفة إبلاغية، أمّا **ريفاتير** فذهب مذهبًا آخر، فيه إضافة لدرس الأسلوبية الوظيفية، ورأى ‹‹ أنّها تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقّي، وهذا لا يتأتّى إلا بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النّصّ للتحليل من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير نوعية جديدة للأسلوب ››[1]، فالأسلوبية الوظيفية تشمل عملية الإبلاغ بين المُخاطِب والمُخَاطَب، بحيث تتمّ العملية، ثمّ التركيز على إبراز شخصية الكاتب من خلال النّصّ، ومراعاة انتباه المتلقّي حتى تتمّ عملية الإبلاغ، ودراسة كل العناصر من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير، وعن ملامح التجديد في ذلك النّص، وهنا يبدو الاختلاف بيّنا حيث ‹‹ إن الأسلوبية البنيوية ترى هي أخرى النصّ الأدبي في ضوء بنيته الكلية وعلاقته الداخلية، في حين أن الأسلوبية الوظيفية تركز على الوظيفة الشعرية للنصّ، بوصفها إبلاغية إيصالية ››[2]، فالأسلوبية البنيويّة تهتمّ بالبنية الكلية والعلاقة الداخلية بينما الوظيفية تهتم بالشعرية بوصفها إبلاغية إيصالية، ومنه تنتهي كل أسلوبية في حدود مهامها.

5 ـــ الأسلوبية الإحصائية:

مرت الأسلوبية الإحصائية بمرحلتين ‹‹ أولاهما اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامّة المشتركة في الاستعمال، أمّا المرحلة الثانية فقد ساد اتجاه مقابل، هدفه التّوصّل إلى الخصائص الفارقة أو الميزة بين الأساليب››[3]، حيث بدأت الأبحاث تتعامل مع الخصائص

---

[1] ـ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ، ص.ص187/188.

[2] ـ المرجع نفسه، ص188.

[3] ـ سعد مصلوح،دراسة لغوية إحصائية، ص52.

العامة الموجودة في أيّ نص، ومتكرّرة هنا وهناك، وانتهت إلى مدارسة الخصائص الخاصة جدًّا، المميّزة للنصّ حيث لم توجد من قبل في نصوص سابقة.

لكن هذه الخصائص الخاصة المميّزة في النصوص الأدبية تحاول الكشف عنها من خلال مجموعة من الخطوط المبرمجة وهي‹‹ خطوط التوزيع المعجميisolexics، خطوط التوزيع الصوتيisophonics، خطوط التوزيع الصرفي isomorphics، خطوط التوزيع النّغمي،isotonics، خطوط التوزيع النحوي isogrammatics ››[1]، من خلال عمليات حسابية للمتميّز المعجمي، أو الصوتي، أو الصرفي، أو النغمي، أو النحوي، كظاهرة بيِّنة تشكّل فلتة جمالية تبدو أسلوبًا جديدًا من بين النصوص الأدبية المعاصرة، وندرك من خلال ممارسة فكرته نلحظ أن الإحصاء في هذا المجال ليس إلا معيارا يستخدم للقياس معرفة الظاهرة الفنية ومدى بروزها، ومن خلال القياس نستنتج القيمة العددية، ومنه نستنتج القيمة الجمالية، التي تحيلنا إلى الظاهرة الأسلوبية التي تميّز النصّ.

– أنواع الأسلوبية :

بعد أن تموقعت الأسلوبية، وحقّقت لنفسها مكانا بين الدراسات اللأدبية، وبخاصة النقدية، وذلك بملاحقة النص الأدبي دراسة منفردة، عرفت مجالات لها كما يلي:

1 ـ الأسلوبية النظرية : theortical stylistics الأسلوبية النظرية هي التي ‹‹ تسمّى التنظيرية للأدب من منطق اللغة المستخدمة في النّصّ الأدبي››[2]، حيث تعالج النص الأدبي من حيث لغته، تراكيبه، وما مدى الانحرافات اللغوية التي ميزته في بنيته اللغوية، وملامسة البؤر الجمالية.

---

(1) ـــ سعد مصلوح،دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق ، ص57.

(2) ـــ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص42.

2 ـ الأسلوبية التطبيقية " applied stylistics "›› وغايتها تعرية النصّ الأدبي وإظهار خصائصه وسماته، من حيث أنّه شكل فنّيّ يبغي للمنشئ عن طريقة التأثير والإقناع››[1]، حيث تنصبُّ نحو الخصائص والسمات البارزة في النص بصفة مدهشة، تجعل النّصّ ذا قامة أدبية مؤثّرة في المتلقّي .

3 ـ الأسلوبية المقارنة : " comparative stylistics " ، يعتمد على النمط من الأسلوبيات ‹‹ على المقارنة أساسًا، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، لتبيّن خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها››[2]، من مميّزاتها دراسة مستوى واحد، وفي لغة واحدة عن طريق مكوّناتها اللغوية .

[1] ــ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،مرجع سابق، ص42 .

[2]ــ المرجع نفسه، ص43.

الفصل الثاني

بنية الإيقاع في شعر ابن بقي الأندلسي

أولا: الإيقاع الخارجي

1- الإيقاع

2- الوزن: أنماط الوزان البسيطة الصافية وغير الصافية.

3- الروي

4- القافية

5- التصريع

ثانيا: الإيقاع الداخلي

1- أنواع الأصوات

2- التجنيس' الجناس '

3- التوازي

4- رد أعجاز الكلام على الصدور

5- التكرار الاشتقاقي

6- الانزياح الإيقاعي

أولا: الإيقاع الخارجي:

1 ـ الإيقاع: "Rythme "

بنظرة متأمل في هذا الكون العظيم، الذي يتميّز بتنظيم وترتيب دقيقين، نلحظ ‹‹ أنّ تعاقب الليل والنّهار، وتعاقب الفصول الحارة منها والباردة، وتعاقب أزمنة النمو والانحلال، وتعاقب النشاط والسّكون، واليقظة والنوم كلّ ذلك يدلّ على ما في حركات الطبيعة من نظام إيقاعي››[1]، فهي توقيعات ربانية يسير بها الكون ليلَ نهار في السماوات والأراضين، أمّا بالنسبة للأدب فله مصطلح آخر، حيث تختلف لغة الشعر عن النثر بالإيقاع، وهو الفيصل بينهما، وأصل المصطلح منذ العهد القديم ‹‹ أن كلمة الإيقاع انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ "Rythmos "،ولم يكن يفرق بينها وبين القافية "Rime " للظّنّ بأنّهما من أصل واحد، ثمّ انتقلت إلى اللاتينية باسم "Rythmus "، وبقي الاختلاط سائدًا بين المصطلحين الإيقاع والقافية، لكنهم يدركون بأنّه حركة منتظمة موزونة›› [2]، ولكن إذا تأملنا فإننا نلحظ أن القافية هي التي تصنع الإيقاع بقوّة تكرارها، ولا إيقاع من دون قافية.

الإيقاع كلمة متداولة في الشعر، والأناشيد والدراسات النقدية، إذ جاء في لسان العرب معنى الإيقاع مرتبطا بالموسيقى والغناء، فهو من ‹‹ إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها››[3]، والشعر فيه جزء من الغنائية في تشكيله من خلال إيقاعيته وتواترها المستمر في القصيدة، حيث‹‹ يعدّ الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن››[4]، رغم تلازم المصطلحين ذلك أن يجمع بين الوزن والإيقاع للكشف عن البنية العَروضية خصائصها

---

[1]ــ جميل صليبا،المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني بيروت،لبنان، دار مكتبة المدرسة بيروت، لبنان،1982،ج1، ص185 .

[2] ــ عبد الرحمن تبرماسين،العَروض وإيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر والتوزيع،القلاهرة، ط1،2003، ص80.

[3] ــ ابن منظور. لسان العرب،مج5، ص 4897 .

[4] ــ أماني داود سليمان،الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي،عمان،الأردن، ط1،1423هـ/2002م،ص 35.

الفنّيّة، وعن أسلوب الشاعر، وعن كيفية استخدام الإيقاع من خلال الأوزان الشعرية" البحور" التي اختارها، فالإيقاع يشكّل البنية الصغرى والكبرى في صياغة القصيدة، فهناك الإيقاع الخارجي، والدّاخلي، وإن لم نجد أحدهما على الأقلّ سينتسب النّص إلى النثرية، ولهذا يردد ‹‹ الشعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى››[1]، نظرًا لأهميّة الإيقاع في مبناه، وهو عبارة عن ‹‹ تنسيق صوتي يأتي حصيلة لتعاقب المقاطع المنبورة، أو الخفية››[2]، هكذا كان من تعريف الشعر، قبل ظهور الشعر الحديث، وقبل ظهور الإبداعات الشعرية غير العمودية، لكن ليس كل تكرار مستحسنًا في هذا أو ذاك الإيقاع، من خلال أصوات الحروف التي تعمل على إضافة إيقاعية أكثر، وعليه ‹‹ فإن النقّاد العرب لم يكونوا بمعزل عن النظر إلى تلك الأصوات من حيث استحسانهم للشعر واستكراههم إيّاها، ولا أدلّ على ذلك من استكراه الجاحظ لقول الشاعر:

وقبرُ حَربٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ   وليسَ قُربَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ.

وبالتالي ‹‹ فإنّه من الصّعب على الإنسان أن ينشد هذا البيت ثلاث مرّات في نسقٍ واحدٍ، فلا يتتعتع ولا يتلجلج››[3]، وهذا ناتج عن نشاز صوتي، نتيجة تقارب مخارج الحروف، فتبدو الصعوبة في عملية النطق، كما أن هناك نشازا إيقاعيا أيضا.

والإيقاع يعطي الشعر ميزة خاصة من خلال التوقيعات، إذ للشعر الموزون ‹‹ إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم صحة

---

[1] ــ قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ص64.

[2] ــ سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 211.

[3] ــ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدة،دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ج1،ص49.

وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر››[1]، ويشرح الدكتور عبد الرحمن تبرماسين بقوله‹‹ إيقاع يطرب الفهم لصوابه أنّها تطرح قضية 'الّذوق' والإحساس به، وقضية الذوق إيقاعيًّا تتعدّى صورة الشعر إلى صورة أخرى محسوسة كالأطعمة والرياحين وكل المبصرات والصور والنقوش الأثرية وغيرها، ومن ثمَّة يحدث الطرب وبخاصة في الشعر الذي يشترط فيه حسن التركيب واعتدال أجزائه››[2]، والتركيب والاعتدال هما من يصنعا الإيقاع في القصيدة.

2 ـ الـوزن:

ـ أنماط الأوزان البسيطة الصافية و غير الصافية .

يرتبط الوزن من عاداته بعملية البيع والشراء والمقايضة، وهو يتطلّب معرفة ثقل الشيء بما يقابله في البيوع، وفي الكلام المنطوق، وخفّته وارتباطه بالوزن، وفي ذلك يقول ابن منظور الوزن هو ‹‹ ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم...وزن الشيء وزنًا، و زنة›› [3]، ومعنى الشيء قد يكون ماديا مجسدًا كتفاحة، وقد يكون معنويًّا كفعل الخير أو الشّرّ، لندرك القيمة الصوتية التي تمثّل صورة أسلوب في تلك القصيدة، وعلى أيّ بحر من تلك البحور التي تحمل أسرارا لم تزل بعد لم تكتشف ‹‹ الوزن أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب›› [4]،وقد اهتدى الخليل بن أحمد الفراهيدي إليه فوضع فيه كتابا سمّاه العَروض، وبدأ البحث والاكتشاف، فدراسة الأوزان هي

---

(1) ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص21.

(2)ـ عبد الرحمن تبرماسين، العَروض وإيقاع الشعر العربي، ص83.

(3) ـ ابن منظور. لسان العرب، مج5، ص 446 .

(4) ـ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

علم العَروض خاص، إنها ‹‹ معرفة ما مدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري›› (1)، من تمامه، وزحافاته، وعلله.

لدراسة العَروض يكون القياس هو الوزن، بمعنى أن ‹‹ الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية›› (2) في الدراسات التي تحاول الاشتغال لمعرفة وزن الشعر، وهنا تكمن أهمية الوزن في ضبط البنية الإيقاعية بدءًا من عدد التفعيلات، والمقاطع الطويلة، والقصيرة، التي تشكّل القيم النغمية من جهةٍ أخرى، والدلالية من جهة أخرى.

وفي مدونتنا المدروسة نلحظ أن ديوان ابن بقي يضمّ أربعين قصيدة، متنوعة البحور والقوافي، ومختلفة من حيث أبياتها، منها القصائد، ومنها القطع، ومنها النتف، ومنها البيت، ومنها البيتان، ومنها الثلاثة أو الخمسة أو أكثر، ومنها الطويلة التي بلغت ثمانية وخمسين بيتا، سنحاول دراسة أوزانها، وأنواعها.

ـ أنماط الأوزان المستخدمة في ديوان ابن بقي الأندلسي:

1ـ 1 ـ أنماط الأوزان البسيطة ' الصافية ' (التفعيلة الواحدة):

ويقصد بأنماط الأوزان البسيطة تلك هي البحور ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرّر في الصدر والعجز، وهي التي تسمّى البحور الصافية، وهي:

ـ الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن / 2

وسمِّي بحر الرجز‹‹ رجزًا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شدّت إحدى يديه فبقي على ثلاثة قوائم، والأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم

(1) ـ شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،2007،ص11.

(2)ـ ابن رشيق،أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص121.

ناقة رجَزَاء، إذا ارتعشت عند قيامها›› [1]، و قد خضعت هذه التسمية للبيئة العربية وأداة رحيلها الناقة.

ـ الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ 2

وكذلك ‹‹ سُمّي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن..وانتظامه كرمل الحصير الذي نُسج ››[2]، وقد استدركوا التسمية من الغنائية التي سمعوها، أو من نسيج الحصير الذي شاهدوه بأعينهم متشابها معه.

ـ المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن / 2

وهذا البحر‹‹ سُمّي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كلّ وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد›› [3]، وهذه التسمية تعود إلى تركيبة أوتاده.

ـ الوافر: مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ /2.

‹‹ سُمّي الوافر وافرًا لتوفُّر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مَفَاعَلَتُنْ››[4]، ولا يأتي بصورة كاملة، حيث يلحقه القطف في التفعيلة الثالثة فتأتي' فَعُولُنْ '.

وعدد القصائد اثنتان على هذا البحر الوافر في الديوانأ الأولى جيمية مطلعها:

تَشِفُّ وراءَ فِطْنَتِهِ المَعَانِي شفِيفَ الرّاحِ منْ خَلف الزُّجَاجِ[5]

---

[1]ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، تح: الحسَّاني حَسَن عبد الله، مكتبة الخانجي،القاهرة، ط3، 1415/1994هـ،ص 77 .

[2]ـ المرجع نفسه،ص 83.

[3]ـ المرجع نفسه، ص 129.

[4]ـ المرجع نفسه، ص 51.

[5]ـ الديوان ابن بقيّ، تح: انتصار خضر الدّنّان، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 2012، ص78.

والثانية ميمية يقول في مطلعها:

ولِي هِمَمٌ سَتَقْذِفُ بِي بلاَدَا نَأَتْ إمَّا العِرَاقَ أوِ الشَّآمَا[1]

ـ الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن / 2

‹‹ سُمّي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره...فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر ››[2]، وهو ما يميّز الكامل عن الوافر بتلك الزيادة، واحتوى الديوان إحدى عشرة قصيدة، منها الهمزية مثل:

بِأبِي قضِيبُ البانِ يَثنِيهِ الصَّبَا عِوَضَ الصَّبَا فِي الرَّوضَةِ الغَنَّاءِ[3]

والبائية كقوله :

خُذْهَا علَى وَجْهِ الرَّبِيعِ المُخْصِبِ لمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرَبِ [4]

ـ المتدارك: فاعلن فاعلن فاعلن / 2

المتدارك الذي سمّاه التبريزي‹‹ بالمحدث، رتّب بعد المتقارب... وأجازوا فيه الخَبْنَ فجاء على فَعِلُنْ بحركة العين.. وسمّوه الغَرِيب، والمُتَّسِق، ورَكْضِ الخَيْل، وقَطْرَ المِيزَاب›› [5]، وتعددت أسماؤه عند التبريزي في مؤلَّفه ' الكافي في العَروض والقوافي '.

ـ الهزج: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن /2

هذه هي البحور البسيطة الصافية، وقد استخدم الشاعر منها بحرين فقط ؛ هما الوافر والكامل.

---

(1) ـ الديوان ابن بقيّ، تح: انتصار خضر الدّنّان، مصدر سابق، 119.
(2) ـ المصدر نفسه، ص 58.
(3) ـ المصدر نفسه، ص73.
(4) ـ المصدر نفسه، ص75.
(5) ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، ص ص 138/ 139.

الجدول رقم 01: البحور المستخدمة في الديوان:

البحور المستخدمة	البحور الصافية	البحور غير الصافية	نسبة الاستخدام
الطويل/البسيط/المنسرح/الخفيف		" 27 "قصيدة	%67.5
الوافر + الكامل	"13 قصيدة"		%32.5

من خلال الجدول نلحظ أن الشاعر غلَّب البحور غير الصافية على الصافية،إذ بلغت نسبة الأولى 67.5%،(بتعداد سبع وعشرين قصيدة)، وأما الثانية فبلغت نسبتها 32.5% (أي ثلاث عشرة قصيدة) .

بلغت نسبة استخدام البحور غير الصافية الأربعة المسخدمة في الديوان، سبع وعشرين قصيدة بنسبة 67.5%، وهي نسبة عالية، بينما بلغت في البحرين الآخرين الصافيين ثلاث عشْرة قصيدة بنسبة 32.5%، تكاد تكون نسبتهما نصف الأولى، فالغلبة للبحور غير الصافية.

1-2- أنماط الأوزان الصافية:

الجدول رقم 02:جدول البحور الصافية الواردة في الديوان.

البحور المستخدمة الصافية	العدد		نسبة الاستخدام
الكامل	9		%69.23
الوافر	4		%30.77

تشير المعطيات الواردة في هذا الجدولبعتماد الشاعر اعتماداشبه كلّي على بحر الكامل، حيث بلغت نسبة حضوره 69.23%، في مقابل 30.77%، لبحر الوافر .

1-3- أنماط البحور غير الصافية (المُركّبة : متعددة التفاعيل):

تعد ‹‹الأوزان الشعرية المركّبة التي يتولّد إيقاعها من تكرار تفعيلتين أو تكرار تفعيلة واحدة حيث تكون التفعيلتان المكرّرتان متجاورتين أو مفصولتين بتفعيلة واحدة›› [1]،وهي البحور المركبة التي تتشكل من تفعيلتين مختلفتين، وهذه البحور هي:

ـ البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن /2.

يعدّ بحر البسيط من البحور المركّبة، و‹‹ سُمّي بسيطًا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السُّباعية فحصل في أول كلّ جزء من أجزائه السُّباعية سببان فسمّي لذلك بسيطًا، وقيل سُمّي بسيطًا لانبساط الحركات في عَروضِه وضَرْبِهِ›› [2]، ونظرا لهذا الانبساط سمّي كذلك.

ـ الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن /2.

يعدّ بحر الطويل من البحور المركّبة أيضًا‹‹ سُمّي طويلا لمعنيين؛ أحدهما أنه أطولُ الشعر، يبلغ عدد حروفه ثمانيةً وأربعين حرفًاغيرُه، والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك›› [3]، وهذا بعدد حروفه سمي طويلا.

ـ المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن /2

وهذا البحر‹‹ سمّي مديدًا لأنّ الأسباب امتدت في أجزائه السُّباعية فصار أحدهما في أوّل الجزء والآخر في آخره، فلمّا امتدت الأسباب في أجزائه سُمي مديدًا››[4] لامتداد الأسباب

---

[1] ـ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،2001،ص12.

[2] ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، ص ص 138/ 139.

[3] ـ المرجع نفسه، ص22.

[4] ـ المرجع نفسه، ص31.

بشكل يميّزه عن البحور الأخرى، وهو‹‹ في الاستعمال مجزوء، وله ثلاث أعاريض، وستة أضرب››[1]، في الشعر العربي .

ـ السريع: مستفعلن مستفعلن مفعولات / 2.

اشتق اسمه من نوع إيقاعه ولهذا ‹‹ سُمّي سريعًا لسرعته في الذوق والتّقطيع؛ لأنه يحصُل في كلّ ثلاثة أجزاء›› [2]، مثل الخفيف الذي يتّصف بهذه المواصفات .

ـ المنسرح:مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا البحر‹‹ سُمّي منسرحًا لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه››[3]، يتشابه في التفعيلات نفسها، والاختلاف في مواضع التفعيلتين الثانية والثالثة، ولكن في هذا الاختلاف هناك اختلاف إيقاعي.

ـ الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن /2

ومن البحور الخفيف الذي أخذ صفته، و ‹‹ سُمّي خفيفا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخَفَّت، وقيل سمّي خفيفا لخفّته في الذوق والتقطيع ›› [4]، و‹‹ زحافه في كل فاعلاتن، مستفعلن، الخبن، والكف، والشكل،إلا في ما كان ضربًا، فالكف والشكل لا يجريان››[5]. وما هذه إلا مواصفات وفقط.

---

(1) ـ السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص632 .
(2) ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، ص 103.
(3) ـ المرجع نفسه، ص 109.
(4) ـ المرجع نفسه ، ص 117.
(5) ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 671

ـ المضارع : مفاعيلن فاعلاتن /2

وكذلك هذا الذي ‹‹ سُمّي مضارعًا لأنه ضارع الهَزَجَ بتربيعه وتقديم أوتاده، ولم يُسمع المضارع من العرب ولم يجئ فيه شعر معروف››[1] وهذا الفقيد العربي على رواية التبريزي مستندًا فيها إلى ابن جنّي، إذ لم تجئ أية قصيدة من الديوان على بحره.

ـ المقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلن /2

وهو أحد البحور الذي‹‹ سمّي مُقْتَضَبًا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع، ومنه سمّي القضيب قضيبًا››[2] ، وكذلك ‹‹ لم يجئ في البناء إلا مجزوءًا ››[3] ، من دون التفعيلة الثالثة مستفعلن .

ـ المجتثّ: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن /2

وهذا البحر ‹‹ سمّي مجتثًّا لأن الاجتثاث في اللغة هو الاقتطاع كالاقتضاب...وهو مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن، بلفظ أجزائه يوافق لفظَ أجزاء الخفيف بعينها، وإنّما يختلف من جهة الترتيب فأنّه اجتث من الخفيف ›› [4] بتفعيلاته فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

استخدم الشاعر ابن بقي الأندلسي ستة بحور، وهي البسيط، الكامل، الطويل، الوافر، المنسرح، والخفيف، ويمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي:

نسبة استخدام البحور في الديوان: "عدد القصائد البحر/100:40 ":

---

[1] ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، ص 120.

[2] ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

[3] ـ الزمخشري، القسطاس في علم لعروض، تح:فخر الدين بن قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2،1410 هـ /1989م، ص121.

[4] ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، ص 120.

جدول رقم 03: تواتر البحور حسب النسب:

البحور المستخدمة	عدد القصائد	نسبة الاستخدام
البسيط	18	%45
الكامل	10	%27.5
الطويل	8	%17.5
الوافر	2	%5
المنسرح	1	%2.5
الخفيف	1	%2.5

تبدو نسبة استخدام البسيط عالية في ثماني عشرة قصيدة حيث بلغت 45 % (ثماني عشرة قصيدة)، تكاد تكون نصف الديوان، لما فيهما من مطاوعة نغمية وبخاصة في القوافي التي جاءت مقطوعة في مثل قوله:

افْخَرْ علَى النَّاسِ ملءَ الأرضِ مِنْ شمَمِ   الِعـزُّ أقـعَـسُ والآبَـاءُ أنـجَـادُ [1]

0//0/0/   0//0/   0//0/0/   0///   0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/

مستفعلن فَاعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ   مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فِعْلُنْ

كتابتها عروضيًّا:

افْخَرْعَلَنْ   نَاسِمِلْ أَلْأَرْضِمِنْ شمَمِي   أَلْعِزْزُأَقْ عَسُوَلْ آبَاءُأَنْ جُادُو

إن تفعيلة فاعلن جاءت مخبونة العَروض" شمم"، ومقطوعة في الضرب " جاد "غيّر الإّيقاع، وكسّر الرتابة الموسقية، كما جاء مناسبا لمعالجة القضايا التي حرّكت مشاعره.

---

[1] ـ الديوان، ص 85.

يأتي بعده الكامل بنسبة 27.5 %، بمجموعة عشر قصائد، وقد غيّر نغمته زحاف الإضمار فنتج عن ذلك هزّات إيقاعية تشدّ المتلقي في مثل قول الشاعر:

فكَأَنَّمَا إنْسَانُهَا مَلاَّحُها قَدْ خَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَـــلَّ يَمِـيحُ [1]

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعلُنْ مُتَفَاعِلْ

كتابتها عروضيًّا:

فكَأَنْـنَـمَا إنْسَانُهَا مَلْلَاحُها قَدْ خَافَمِنْ غَرَقِنْفَظَلْ لَيَمِيحُو

دخل الإضمار في التفعيلة الثانية " إنسانها "والعَروض" ملّاحها "، وفي التعيلة الرابعة " غرقٍ فظَلَّ "، ولحق القطع الضرب" لَيَمِيحُ"، ومنها ينتج خلخلة إيقاعية، بالإضمار والقطع، حيث تحس بالسُّكون المؤقّت.

ثم يأتي الطويل في المرتبة الثالثة بمجموعة ثماني قصائد، بنسبة 17.5% ، إذ يتميّز بكثرة الزحافات، وقد استخدمه شعراء عصر الجاهلية بكثرة، حيث تناولوا موضوعات هامّة، وفيه مساحة واسعة لتدفّق حركة الشاعر الإيقاعية، ومنه نلحظ حريته لترتيب التوقيعات الإيقاعية في مثل قوله:

وَمَا أكثَرُ الأَقْوَامِ إلاَّ ثعَالِبٌ تَرُوغُ ولاَ يُخْلَى لَدَيْهَا بطَائِلِ [2]

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0//.

فَعُولُنْ مفاعيلن فَعُولُن مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

كتابتها عروضيًّا:

---

[1] ـ الديوان، ص 80.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 107.

ومَا أَكْ ثَرَلْأَقْوَا مِإِلْلَا ثَعَالِبُنْ تَرُوغُ ولايَخْلَى لَدَيْهَا بِبَاطِلِنْ

وقد وقع القبض في التفعيلة الخامسة، فعولن ـــ فَعُولُ، كذلك في العروض " ثعالبٌ " والضرب " بطائلٍ " .

بينما تأتي نسبة الوافر محتشمة 5%، وهي ضئيلة، بقصيدتين فقط، لكن يتميز الوافر بكسر القيود، وتشيكيل إيقاعي، ودقة في إرساء قافية منسجمة، في مثل قول ابن بقي :

وَلِي هِمَمٌ سَتَقْذِفُ بِي بِلادًا نَأَتْ إمَّا العِراقَ أوِ الشَّآمَا [1]

0//0/0 0//0///0 0//0/0 0//0///0 0//0///0 0//0/0

مَفَاعِلَتُنْ مَفَاعِلَتُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِلَتُنْ فَعُولُنْ

وَلِيهِمَمُنْ سَتَقْذِفُبِي بِلادَنْ نَأَتْئمْمَلْ عِرَاقَأَوِش شَآمَا

دخل القطف على العروض، وعلى الضرب " مَفَاعِلَتُنْ ــ فَعُولُنْ " ودخل العصب على التفعيلة الخامسة "مَفَاعِلَتُنْ ـــ مَفَاعِيلُن "، فلم تثبت له إلا قصيدتان.

وفي الأخير يأتي المنسرح ببيت واحد فريد، بنسبة 2.5% محتلا المرتبة الأخيرة مع الخفيف، وهو يتميّز بكثرة الزحافات‹‹ فقد يأتي منهوكا، مطويا،موقوفا، مكشوفا ››[2]، يكاد يكون حضوره شرفيا، ويبدو منسرحا بكل هذه العلل التي لا تعتبر عيبا في عَروضه ، ومنها قول الشاعر:

جرّبْ ولا تغتَرِرْ بمحمَدَةٍ قَدْ يقتَلُ الـنُّورُ وهْوَ نَفَّاحُ [3]

/0/0 //0 /0//0 / /0///0 /0/ 0//0/ 0 /0/ /0/ /0/0/0

---

(1) ـ الديوان، ص 119.

(2)ــ الخطيب التبريزي،كتاب الكافي في العروض والقوافي ص 104.

(3) ـ الديوان، ص 79.

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُ مفعولن

فنلحظ الطي في التفعيلة الثانية والخامسة " مفعولات ـــــ فاعلاتُ "، والعَروض أيضا " مستَفْعِلُن ـــــ مُفْتَعِلُنْ "، والقطع في الضرب " مُسْتَفْعِلُنْ ـــــ مُسْتَفْعِلْ. هنا لفظ الشاعر دفقاته الشعرية، وجاء متوافقة مع تفاعيل الخليل وتخريجاته.

ثم يأتي بحر الخفيف بقصيدة واحدة فريدة، بنسبة 2.5%، وهذه القصيدة هي الميمية التي أخطأت المحقِّقة ' انتصار خضر الدَّنَّان ' حيث أشارت إليها على أنها من بحر الكامل، والصواب أنها من بحر الخفيف، ونمثل لها بقول الشاعر :

كَيْفَ صَبْرِي عَلَى الكُؤُوسِ إذا مَا عَـثـرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ

وَرَنَـا نَرْجَــسُ الـرُّبَى بِعـُـيـــُونٍ وَجَــلا الـوَرْدُ عَـنْ مُـحَـيّـًا وَسِيمِ [1]

كَيْفَصَبْرِي عَلَلْـكُؤُو سِإذا مَا عَـثـرَ رْرَوْ ضُفيذُيُو لِنْنَسِيـمِي

0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فعلاتن مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وفي البيت الثاني أيضًا، لكنْ هناك خَبْن في التفعيلة الثانية 'مُسْتَفْعِلُن' ـــ مُتَفْعِلُنْ، وهذا أمر جائز في بحر الخفيف.

3 ـ الـروي:

يرى السكاكي في كتابه مفتاح العلوم أن الروي هو ‹‹ الحرف الآخر من حروف القافية إلا ما كان تنوينًا أو بدلا من التنوين، أو كان حرفًا إشباعيًّا مجلوبًا لبيان الحركة مثل المنزلا، المنزلو، المنزلي، أو قائمًا مقام الإشباعي في كونِه مجلوبًا لبيان الحركة وهو الهاء

---

[1] ـ الديوان، ص 117.

مثل كتابيهْ، حسَابيَهْ›› [1]، و‹‹ تنبني عليه القصيدة وتنسب إليه ››[2] وجاء في المتوسط الكافي في العروض والقوافي ‹‹ هو الحرفُ الأخيرُ الذي تنسبُ إليه القصيدةُ، والملازم لها، وإلى هذا الحرف يشير حسن بن علي بن عُمَر الفكُّون القسنطيني (ت 1040هـ) بقوله:

وجِئْتَ بِجَايَةً فَجَلَتْ بُدُورًا   يَضِيقُ بِوَصْفِهِ حَرْفُ الرَّوِيِّ.

فيقال ‹‹ قصيدةٌ لاميّةٌ، إذا كان رَوِيُّهَا لامًا، كلاميّة العرب، ولاميّة العجم›› [3]، وهي نسبة إلى حرف الروي، وتتمّ ‹‹ من نسبة الكل إلى جزئه فيقال قصيدة دالية أو رائية أو ميمية وهكذا››[4]، وهو انتساب ذلك الجزء الكبير الذي هو القصيدة بمجموع عدد أبياتها إلى الجزء الصغير منها وهو الحرف المتكرر في آخر كل بيت، ولذلك قيل إنّه‹‹ هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنتسب إليه فيقال: قصيدة رائية، أو دالية، أو سينية، ويلزم في آخر كلّ بيتٍ منها›› [5]، بهذا التعريف يتم معرفة حرف الروي بسهولة، حيث لم يختلف الدارسون العرب في مفهومه ومعناه، باختصار إن الرويّ هو أحد حروف القافية أي هو جزء منها، وهو الحرف الأخير، فنسمِّيها قصيدة همزية مثل قوله :

ويمُرُّ يلتَقِطُ الزّجَاجَ بِذَيْلِهِ   مَرَّ النَّسِيمِ على حُبَابِ المَاءِ[6]

---

(1) ـ السكاكي،مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1 ،1403هـ/1973م، ص571.

2 ـ محمد علي المحلّي، الجوهرة الفريدة في بناء القصيدة، حققها وقدم لها وشرحها شعبان صالح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1 ،1410هـ/1990، ص 36.

(3) ـ موسى بن محمد بن محمد الملياني الأحمدي،المتوسط الكافي في علمي العَروض والقوافي، ص255.

(4) ـ محمد بن محمد الدّمنهوري،الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العَروض والقوافي،ص 79.

(5) ـ عبد الرحمان تبرماسين،العَروض وإيقاع الشعر العربي، ص37.

(6) ـ الديوان، ص73.

ونسمّيها بائية مثل قوله:

واللَّهِ مَا أدِري وإنّي واقفٌ   للرَّاحِ بيْنَ تَحَيُّرٍ وتَعجُّبِ[1]

ونسمّيها رائية مثل قوله:

عُلِّقتُهَا مِنْ رَبْرَبِ العَفْرِ   لكنَّهَا عَرَبِيَّةُ النجْرِ [2]

ونسمّيها دالية مثل قوله:

خُذهَا وهَاتِ ولاَ تَمْزُجْ فَتُفسِدَها   الماءُ في النَّارِ غيرُ مطّرِدِ [3]

وعلى حرف قافيتها الأخير تسمّى القصيدة، وهو حرف رويها الذي يلتزم به الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهذه قراءة تأويلية في دلالاتها كما يلي:

الجدول رقم (04):

اسماء القصائد	عدد القصائد	نسبة الاستخدام
الهمزية	02	5
البائية	03	7.5
الجيمية	01	2.5
الحائية	02	5
الدالية	03	7.5
الرائية	03	7.5
السينية	01	2.5
الفائية	01	2.5
القافية	03	7.5

(1) ـ الديوان، ص75.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 89.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 81.

اللامية	11	27.5
الميمية	07	12.5
النونية	03	7.5

نلحظ من خلال هذا الجدول أن أكثر أنواع الروي استعراضا هو الميم، إذ بلغت القصائد اللامية إحدى عشرة قصيدة، والقصائد اللامية كثيرة في الشعر العربي مثل: لامية العرب، ولامية الشنفرى، ولامية العجم .

وقصائد هذا الروي من القصائد الطوال إذ تبلغ إحداها ثمانية وخمسين بيتا، أما الأخرى فبلغت ثلاث عشرة بيتا، فأقلّ .

ب ـ القصائد الميمية: عددها خمس قصائد، بنسبة12.5 %، واحتلت المرتبة الثانية.

ج ـ تتساوى القصائد القافية والدالية من حيث الحضور، حيث تحتلان نسبة 10 %، في المرتبة الثالثة، وحرف القاف حلقي يوحي بالقوة 'عاتق ' أو بقوة الجمال مثل' الحدق ' أو حسي يتميز بالحركة مثل بارق، و' خافق'، ويدل أيضًا على ضنك العيش، ومرارة الحياة التي عاشها، وحرف الدّال فيه صلابة ومقاومة كالوتد والجسد، على ما جاء في الديوان.

د ـ تتساوى القصائد النونية، والرائية والحائية من حيث حضورها نسبة7.5%، بلغ عددها كل منها خمس قصائد، حيث تحتل المرتبة الرابعة، فدلالة حرف النون لمناجاة المعشوق، ورجائه، واستلطافه، أما حرف الراء جاء معبرا عن الحسرة والتّألّم، والحزن في كثير من الأحيان، بينما حرف الباء شفوي يعبر عن آلام الشاعر وأحزانه في حياته الخاصة، حسب الدلالات التي جاءت في القصائد.

هـ ـ وهناك أيضا قصائد همزية، وحائية، عدد كل منهما قصيدتان، بنسبة 5%، واحتلت المرتبة الخامسة، وحرف الهمزة يعبّر عن الآهات والتّألّم، وحرف الحاء يعبّر عن الضيق، والمضايقة .

ز ـ قصائد جيمية، وسينية، وفائية عدد كل منهما قصيدة واحدة، واحتلتا من حيث الحضور نسبة 2.5%، أما حرف الراء، والجيم، والسين، والفاء احتلت المرتبة السادسة، ولاحظنا من خلال دلالاتها كل حرف يعبّر عن شعور الشاعر في سياقها ، لم تبرز ظاهرة واضحة.

4 ـ القافية و أنواعها :

جاء في لسان العرب لابن منظور ‹‹ قافية كلّ شيء: آخره، ومنه قافية بيت الشعر ››[1]، وهي الخاتمة، النهاية الحد الأقصى، وأورد ابن رشيق تعريف الخليل متفقا معه أن ‹‹ القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن››[2] ، وقد أيّد بن رشيق ما ذهب إليه الخليل أن‹‹ القافية على هذا المذهب وهو الصحيح ›› [3]، فهي من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك الذي قبل الساكن ، ويشرحه محمد الدمنهوري بقوله ‹‹ يعني أن القافية عبارة الساكنين الذين في آخر البيت وأوّل متحرّك منه مع ما بينهما من الحروف المتحرّكة، ومع المتحرّك الذي قبل الساكن الأوّل ››[4]، وهو شرح كاف وواضح، أما عند الأخفش فهي ‹‹ آخر كلمة في البيت مثل العتابا بكمالها، وعند قطرب وأبي العباس وثعلب الروي وعند بعضهم إن القافية هي البيت...وعند بعضهم هي القصيدة›› [5]، فلفظة القافية لم يتم تحديدها في البيت الشعري، فكل دارس حدّد موقعها بشكل مغاير، فاختلف بعضهم، واتّفق بعضهم في رسمها وتحديدها ثم تعددت دلالاتها؛ فهي

---

(1) ـ ابن منظور، لسان العرب، مج15،ص 193.

(2) ـ ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص135.

(3) ـ المرجع نفسه، ص نفسها .

(4) ـ محمد بن محمد الدّمنهوري،الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العَروض والقوافي، ص 76.نسخةإلتكرونية.

(5) ـ السّكاكي،أبو يعقوب يوسف بن بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم ص569.

البيت، وهي القصيدة، وللقافية أهمية كبيرة في بناء القصيدة، فهي ‹‹ شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية›› [1]، فالقافية والوزن حدّان لازمان في القصيدة، ويشتركان في هويّة الشعر ودراسته ولا علاقة لهما بالنثر، فالقافية ركن اساس في المنجز الشعري، والوزن ركن أساس في دراسته ومعرفة، ووسيلة للكشف عن زحافاته المتعدّدة، وعلله المختلفة، وهذا ما جعل ‹‹ الشاعر شارل بودلير " charles baudelaire " يرى أن القافية ليست في غنًى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنًى عنها››[2]، وهذا إدراك من لدن شاعر له قيمته الفنية .

أنواع القوافي :

يقول السكاكي ذاكرًا أنواعها ‹‹ أحدهما أن يكون ساكناه مجتمعين ويسمّى المُترادف، أو يكون بينهما حرفٌ واحدٌ متحرّكٌ ويسمّى المُتَوَاتر، أو حرفان متحرّكان ويسمًّى المتدارك، أو ثلاثة أحرف متحرِّكات ويسمّى المتراكب، أو أربعة ويسمّى المُتَكَاوس، ولا مزيد على الأربعة ››[3] أي لا مزيد على أربعة حروف متحركة، فهذه خمسة أنواع من القوافي التي طرَقها الشعراء العرب منذ القدم إلى اليوم، وقد احتوى شعر ابن بقي أربعة أنواع كالآتي:

1ـــ المتواترة مثل:

مَنَازِلٌ لَكِ يَا سَلمَى بِذِي ضَالِ   هَيَّجْنَ لاعِجَ أَوْصَابِي وبَلْبَالِي [4]

//0//0/ 0///0 /0/0 //0 /0/0   /0/0//0 ///0 /0/0 //0 /0/0

2 ـ المتداركة مثل:

---

[1] ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص 135.

[2]ـ عبد الرحمان تبرماسين،العَروض وإيقاع الشعر العربي، ص80.

[3] ـ السّكاكي، مفتاح العلوم، ص 570.

[4] ـ الديوان، ص 103.

خُذْهَا علَى وَجْهِ الرَّبِيعِ المُخْضَبِ   لمْ يقضِ حَقَّ الرَّوضِ مَنْ لمْ يشْرَبِ [1]

0//0/0/ 0//0/0/ 0// 0/0/   0//0/ 0/ 0//0/0/ 0// 0/0/

3 ـ المتراكبة مثل:

أقَمْتُ فِيكُمْ علَى الإقتَارِ والعَدَمِ   لو كنتُ حُرًّا أبيَّ النَّفْسِ لمْ أَقُمِ [2]

0/// 0//0/0/ 0//0/0//0//   0/// 0/ /0/0/ 0//0/ 0//0/0/

4 ـ المتكاوسة مثل: وَجَاهِلٍ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمِي   لمَّا رَماه بِنبلِ النّبل فِي حَدَقِهِ [3]

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//   0////0/ /0/0/0///0// 0/0/

هذه أمثلة من أنواع القوافي من شعر ابن بقي. الجدول رقم(05)

هذا الجدول يبين لنا أنواع القوافي،وعددها ونسبتها كما يلي:جاءت قوافي القصائد مختلفة النسب، ومتقاربة في الثلاثة الأولى، بينما تكاد تكون منعدمة في القافية المتكاوسة، وهذه

أنواع القوافي	عدد القصائد	نسبة الاستخدام
المتراكبة ' 0/// 0/ '	15	% 37
المتواترة ' 0/0/ '	13	% 32
المتداركة ' 0//0/ '	11	%28
المتكاوسة ' 0////0/ '	01	%03
المترادفة	00	%00

النسب تتمثل في القافية المتراكبة الأولى بنسبة 37%، بخمس عشرة قصيدة، وجاءت في الرتبة الثانية القافية المتواترة بنسبة 32% ، بثلاث عشرة قصيدة، وجاءت في الرتبة الثالثة القافية المتداركة بنسبة 28%، بإحدى عشرة قصيدة، وفي الرتبة الرابعة القافية المتكاوسة

[1] ـ الديوان، ص75.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 111.
[3] ـ المصدر نفسه، ص96.

بنسبة 28%، وهي القصيدة القافية الوحيدة في الديوان، ولم يكتب على القافية المترادفة لأنه لا يحب القيد ولو في إبداعاته الشعرية، وجاءت جميع القوافي مطلقة .

ـ أنواع القافية باعتبار الرويّ:

للقافية أنواع باعتبار الروي، وما قبله، وما بعده، ولكل قافية اسمها بحسب السكاكي في مفتاح العلوم :

أ ـ ‹‹ أمّا تنوّعها باعتبار الروي فهي كونها مقيّدة أو مطلقة ››[1]، مقيّدة أي رويّها ساكن، أمّا مطلقة أي ما لزم رويها الفتح، أو الضّمّ، أو الكسر، وعليه يكون التقسيم كالآتي:

ــ القافية المقيدة:

هي ما كان رويها ساكنًا، وهذا النوع لم نجده في شعر ابن بقي الأندلسي.

ــ القافية المطلقة:

هي ما كان رويها مرفوعًا أو منصوبًا، أو مجرورًا، وجميع قوافي القصائد مطلقة، وهي تدل على نفس الشاعر القلقة المضطربة كثيرة التشكّي، وقد تعبّر عن تناهيد الوجع، فهي آهات ومواجع أو فرح تعانق الفضاءات المفتوحة، ونمثل ذلك بقول الشاعر:

بِأبِي قَضِيبِ البَانِ يُثْنِيهِ الصِّبَا عِوَضَ الصِّبَا فِي الرَّوضَةِ الغَنَّاءِ[2]

قافية همزية، ورويّها الهمزة، مطلقة، مجرورة، وهي متواترة معبّرة عن اهتزاز النفس .

وفي قوله:

عَلَيْكَ أبَا عَبْدِ الإلهِ خَلَعْتُهَا لهَا البَدْرُ طَوْقٌ والنُّجومُ دَلَائِلُ[3]

---

[1] ــ السّكاكي، مفتاح العلوم، ص 571.

[2] ــ الدّيوان، ص73.

[3] ــ المصدر نفسه، ص 109.

قافية لاميّة، ورويّها اللام، مطلقة، مضمومة، وهي متداركة، متفاعلة مع المدح.

وفي قوله :

وقَالُوا ألاَ تَبْكِي وتِلْكَ مَطِيُّهُمْ   عَلَى الشُّهْبِ يَحْمِلْنَ الأَوانِسَ كالدُّمَى[1]

قافية ميميّة، ورويّها الميم، مطلقة، مفتوحة، وهي متداركة،معبرة عن حالة تذمّر.

ب ـ أمّا تنوعها باعتبار ما قبل الروي‹‹ فهي كونها مردوفة أو مؤسّسة، أو مجرّدة›› [2]، وهي ثلاثة أنواع سنمثّل لها من الديوان:

ـ قافية مردوفة: ‹‹ ما كان قبل رويها ألف مثل عمادْ ›› [3]

ولا توجد قواف مردوفة في الديوان.

ـ قافية مؤسّسة:‹‹ ما كان قبل بحرف واحد ألف والروي، وتلك الألف من كلمة واحدة مثل: عامدا ››[4]، ونمثّل لها من قول الشاعر ابن بقي الأندلسي :

قافية مؤسسة: في مثل قول الشاعر ابن بقي الأندلسي من بحر الطويل:

ومَشْمُولةٌ في الكَأسِ تَحْسَبُ أنَّهَا   سَمَاءُ عَقِيقٍ رُصِّعَتْ بالكواكِبِ[5]

وما يميزها وجود ألف التأسيس بعد حرف واو في لفظة الكواكب .

ـ قافية مجرّدة: ‹‹ ما لم يكن قبل رويها رِدفٌ ولا تأسيسٌ ››[6]، فالرِّدف يتكوّن من أحد الصوائت الثلاثة الألف، أو الياء،أو الواو تفصل ما بين القافية وما قبلها .

---

(1) ـ الديوان، ص 120.

(2) ـ السّكاكي،مفتاح العلوم، ص571.

(3) ـ المرجع نفسه.ص 572.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 572ر .

(5) ـ الديوان، ص76.

(6) ـ المصدر نفسه، ص نفسها.

في مثل قول الشاعر من بحر الطويل:

هوَ الشِّعرُ أجْرِي فِ مَيَادِينِ سبْقِهِ وَأُفرِجُ مِنْ أبْوَابِهِ كلَّ مُبْهَمِ [1]

وفي هذا البيت الشعري لا يوجد ردف ولا تأسيس، إذًا فهي قافية مجرّدة.

ج ـ تنوّعها ما بعد الرّويّ:

ومنها القوافي الموصولة من غير خروج أو مع خروج، يقول السكاكي ‹‹ أمّا تنوّعها ما بعد الروي؛ فهي كونها موصولة من غير خروج، أو مع خروج ›› [2] ، وهذه أمثلة من شعر ابن بقي الأندلسي :

ـ موصولة من غير خروج :

‹‹ ما كان بعد رويها حرف واحد يسمّى وصلا، مثل منزلا، منزلو، منزلهْ بالهاء الساكن ما قبلها ››[3] ، في مثل قول الشاعر من بحر الكامل:

وا جرَّ قَلْبِي مِنْ خَلِيطٍ زَائِلٍ صَبْرِي عَلَى آثَارِهِ سَيَزُولُ [4]

ـ موصولة مع خروج :

وهي التي ‹‹ ما كان بعد رويها هاء متحرّكة مع حرف إشباعي مثل منزلها، منزلهو، منزِلِهِي، وذلك [الحرف] يسمّى خروجًا، وحركة ها الوصل: نفاذًا ›› [5] .

---

(1) ـ الديوان، ص 113.

(2) ـ السّكاكي، مفتاح العلوم، ص 571.

(3) ـ المرجع نفسه، ص573.

(4) ـ الديوان، ص 110.

(5) ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص573.

وهذا مثل قول الشاعر من بحر البسيط:

وَجَاهِلٌ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمِي لَمَّا رَمَاهُ بِنَبلِ النّبْلِ فِي حَدَقِهِ[1]

حرف الياء في كلمة " حَدَقِهِي" تسمّى خروجا، وحرف الهاء وصلا وحركته نفاذًا.

2 ـ الوصل:

وهو حرف مدٍّ ناشئ عن إشباع حركة الروي،أو هاء تلي حرف الروي ‹‹ والوصل أي الموصول به، فهو من إطلاق المصدر على اسم المفعول مجَازًا علاقته بالجزئية والكليّة، وسمّي بذلك لوصله بالرّوي، وقال شارح الحاشية وهو ليس من ضرورة الشعر، لكن إذا وجد لم ينب غيره منابه ولزم القصيدة جميعًا ›› [2] ، وهذا من قول الشاعر :

ولِي هِمَمٌ سَتَقْذِفُ بِي بِلادًا نَأتْ إمَّا العِرَاقَ أوِ الشَّآمَا [3]

فالوصل هنا هو حرف الألف في' الشآمَا ' حرف مدٍّ ناشئ عن إشباع حركة الروي الميم.

ومنه قوله :

سَلَكْتُ أَسَالِيبَ البَدِيعِ فَأصْبَحَتْ بِأَقْوَالِيَ الرُّكْبَانُ في البِيدِ تَرْتَمِي [4]

وقوله أيضا :

وَلُّوا جَمِيعًا بِمَا فِي الدَّهْرِ مِنْ حَسَنٍ لاَ عَيْبَ فِي القَوْمِ إلاَّ أَنَّهُمْ بَادُوا [5]

---

[1] ـ الديوان، ص 96.
[2] ـ محمد بن محمد الدّمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العَروض والقوافي.ص79.
[3] ـ الدّيوان، ص 119.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 113.
[5] ـ المصدر نفسه، ص86.

3 ـــ الخروج:

وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة ها الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات الثلاث ،

ومثال 'إها' الوصل المكسورة وخروجها بالياء مثل في مثل قول الشاعر:

وَجَاهِلٌ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمِي   لمّا رَمَاهُ بِنَبلِ النّبْلِ فِي حَدَقِهِ [1]

القاف روي، والهاء وصل والياء خروج.

4 ـ التّأسيس:

هو الألف الموجودة قبل حرف الدّخيل، في مثل قول الشاعر:

إذَا مَا غُرَابُ اللَّيْلِ مَدَّ جَنَاحَهُ   عَلَيَّ وَغَطَّانِي بِرِيشِ قَوَادمِ [2]

وقوله :

عَلَيْكَ أبَا عَبْدِ الإِلَهِ خَلَعْتُهَا   لَهَا البَدْرُ طَوْقٌ والنُّجُومُ دَلائِلُ [3]

وهو كما نلاحظ وجود الألف في كلمتي قوادم (ما قبل الدال)، وفي دلائل (ما قبل الهمزة).

5 ـ الدّخيل:

هو حرف يأتي بين الروي والتأسيس، ومثاله من شعر ابن بقي الأندلسي:

بِأبِي غَزَالٌ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي   بينَ الْعُذَيبِ وَبَيْنَ شطَّيْ بارِقِ

وَسَأَلْتُ مِنْهُ زيارَةً تَشْفِي الجَوَى   فَأَجَابَنِي مِنْهَا بِوَعْدٍ صَادِقِ

---

(1) ـ الديوان، ص 96.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 114.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 109.

بِتْنا وَنَحْنُ مِنَ الدُّجَى فِي لُجَّةٍ وَمِنَ النُّجُومِ الزُّهْرِ تَحتَ سُرَادِقِ
عَاطَيْتُهُ واللّيلُ يَسْحَبُ ذَيْلَهُ صَهْبَاءَكَالمِسكِ الفتِيقِ لِنَاشِقِ
أَبْعَدْتُهُ عَنْ أَضلُعٍ تَشتاقُهُ كَيْ لا يَنَامَ عَلَى فِرَاشٍ خَافِقِ [1]

فالألف تأسيس، والقاف روي، وحرف' الراء ' الواقع بين الألف والقاف هو الدخيل في البيت الأول. فحرف' الدال ' الواقع بين الألف والقاف هو الدخيل في البيت الثاني، والثالث.

وحرف' الشين' الواقع بين الألف والقاف هو الدخيل في البيت الرابع.

ولا يتوجب على الشاعر كما لاحظنا في قصيدته الالتزام بدخيل واحد، فمرة يوظّف الراء. ومرة الدال، ومرة أخرى الشين .

6 ــ الرِّدْف:

هو حرف مدٍّ يسبق حرفَ الرَّوي سواء أكان ألفًا أم وَاوًا أم يَاءً، وذلك في مثل قول الشاعر:

بِأبِي قَضِيبُ البَانِ يُثْنِيهِ الصَّبَا عوَوَضَ الصَّبَا فِي الرَّوضَةِ الغَنَّاءِ [2]

رِدْفُها ألف في كلمة الغنَّاء.

كَيفَ صَبْرِي عَلَى الكُؤُوسِ إذَا مَا عَثَّرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ [3]

رِدْفُها الياء في كلمة النّسيمِ.

عَجْمَةٌ أغْرَبَتْ بِوَجْدٍ دقِيقِ وكلامٌ مقطّع من كلوم [4]

رِدْفُها الواو في كلمة كُلُوم.

[1] ــ الديوان، ص 94.
[2] ــ المصدر نفسه، ص 73.
[3] ــ المصدر نفسه، ص 117.
[4] ــ المصدر نفسه، ص نفسها .

ويمكن أن يقع الرِّدْفُ واوًا أو ياءً في القصيدة نفسها، ولا يمكن أن يقع ألفًا وواوًا معا، أو ألفًا وياءً معا، ونمثل بقول الشاعر ابن بقي الأندلسي بقصيدة ميمية على بحر الخفيف هي قوله :

كَيفَ صَبْرِي عَلَى الكُؤُوسِ إذَا مَا   عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ[1]
وَرَنَا نَـرْجَـسُ الرُّبَى بِـعُيـُونٍ   وَجَلاَ الْوَرْدُ عَنْ مُحَيًّا وَسِيمِ
وَبَدَا مِعْـصَمُ الْخـلِيجِ فَخَطَّتْ   فَوْقَهُ الرِّيحُ أَشْطُرًا مِنْ وُشُومِ

وأمثلة أخرى كثيرة في الشعر العربي يكون رِدْفُها واوًا وياءً في القصيدة نفسها برغم إني أراهما صوتين لا يتشابهان في النغمة، وفي النطق، وفي مخرجيهما، وفي شكل الشفتين أثناء النطق، لكن الشعراء القدامى استخدموهما رِدْفًا معًا في القصيدة نفسها، وعليه فاستخدمهما ابن بقي الأندلسي مقلِّدًا إياهم.

5 ـ التّصريع:

جاء في لسان العرب ‹‹ بيت من الشعر مصرَّع له مصراعان، وكذلك باب مصرَّع، والتصريع في الشعر تقفية المصراع الأوّل مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرَّعان، وإنّما وقع التصريع في الشعر ليدلّ على أنّ صاحبه مبتدئٌ إمّا قصة أو قصيدة ›› [2]، وجاء في العمدة أن‹‹ اشتقاق التصريع من مصراعي الباب...وقيل بل هو من المصرعين وهما طرفا النهار ›› [3]، وعرّفه ابن رشيق بكلّ وضوح مستشهدًا بقول قدامة بن جعفر في مؤلَّفه 'نقد الشعر' ‹‹ هو ما كانت عَروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته...

(1) ـ الديوان، ص117.

(2) ـ ابن منظور، لسان العرب، ص 199.

(3) ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 156.

سمّاه قدامة بن جعفر التجميع كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين.....ورأيتُ من يقول التّخميع بالخاء ››[1]، وعليه فالتصريع سمة أو علامة موسيقية يتوقّف عندها المتلقّي بدرجة أولى، وبخاصة في الشعر العربي، وقد اهتم الدَّارسون القدامى بوصفه آلية محسّنة، ولا بدّ منها في القصيدة التقليدية‹‹ ويستحسن أن يقدم في صدر المصراع ما يكون لطيفًا محرّكًا بالنسبة إلى غرض الكلام كالمناجاة والتّذكّر في النسيب ›› [2]، أما ابن رشيق فيقول ‹‹ إذا لم يصرّع الشاعر قصيدته كان كالمتسوِّر الداخل من غير باب ››[3]، وقد كان همهم الإضافة الجمالية، وكذلك حتى ‹‹ ينبِّه السامع إلى أنّ ما يسمعه من جنس شعر ›› [4]، ولكن العربي ذوّاق وفنّان عندما يسمع البيت ولو غير مصرّع يدرك جنس الكلام . أهو من الشعر أو من النثر .

قال أبو تمام:

وتَقْفُو إلَى الجَدْوَى بِجَدْوَى وَإنَّمَا * يَرُوقُكَ بَيْتُ الشعر حِينَ يُصَرَّعُ [5].

فالتصريع دليل على قوة الطبع، وسمة السليقة، وكثرة المادة اللغوية، ولهذا كان شعراء العصر الجاهلي، ومن جاء بعدهم في العصور الأخرى، لا يزالون محافظين على التصريع بنسبة كبيرة، فالتصريع علامة تبرز مرتبة الشاعر بين الشعراء، وهذا التصريع يحصُل بناؤه

---

[1] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،مرجع سابق، ص نفسها.

[2] ـ القرطاجنّي،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص255.

[3] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص 156.

[4] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

[5] ـ أبو تمام، الديوان،بشرح الخطيب التبريزي،تح:محمد عبدة عزام،دار المعارف، ط4، ص178.

بتشكيل القوافي أيضا، بشرط ‹‹ أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج ››[1]، ومن مواصفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف قوافيها وإيقاعية موسيقاها، وسهولة مخارجها.

والتصريع في المطلع يؤدّي دورا همًّا في بناء جمالية البيت الشعري إيقاعًا ودلالةً، حتّى وإن بدت فيه الصنعة والتصنّع، من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنّق في أوّل الكلام ‹‹ لأنه أوّل ما يقرع السمع، فإن كان محرّرا أقبل السامع على الكلام ووعاه، وإلا أعرض عنه لو كان الباقي في نهاية الحسن، فينبغي أن يؤتى بأعذب اللفظ وأجزله وأرقّه، وأسلمه نظما وسبكا، وأصحّه معنى وأوضحه وأخلاه من التعقيد ›› [2]، فالتصريع عنصر من عناصر الابتداء، وعنصر من عناصر الجمالية، حيث ‹‹ ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنّب "ألا " و " خليلي " و" قد" ››[3] ، وهذه الكلمات في مطالع القصائد تجرّدها من حسنها، وتقتل كلّ جمالية فيها، ولهذا على الشاعر أن يصرّع، وأن يتجنب بعض الكلمات التي لا تحقّق حسن الابتداءات، كما تسمى ‹‹ براعة الاستهلال ››[4]، وعلى هذا فإن التصريع في المطلع هو عنصر الجودة والجمالية.

والشاعر ابن بقي الأندلسي في ديوانه أربعون قصيدة، أغلبها غير مصرّع ، وأما المصرع منها فهو خمس قصائد، نذكر مطالعها كالآتي:

---

(1) ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح:عبد المنعم خفاجي،مرجع سابق، ص76.

(2) ـ جلال الدين السيوطي،الإتقان في علوم القرآن، تح شعيب الأرناؤوط، اعتنى به وعلّق عليه مصطفى الشيخ مصطفى،مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت،لبنان، ط1، 1429هـ/2008م، ص626.

(3) ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص 195.

(4) ـ شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،تح: علي بوملحم، وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7،ص110 .

خُذْهَا علَى وَجْهِ الرَّبِيعِ المُخْضَبِ   لمْ يقضِ حَقَّ الرَّوضِ مَنْ لمْ يشْرَبِ [1]
هِمَمِي سَمَاءُ عُـلاً وَهَـمّي مَارِدٌ   فَـارْجُـمْـهُ مِنْ تِلْكَ الكُؤُوسِ بِكَوْكَبِ

قالها في وصف الخمر، وهي تتألّف من خمس أبيات فقط، على بحر الكامل، مطلقة القافية، يكمن التصريع في العروض " المُخْضَبِ " ؛ (زحاف الإضمار)، وهو صفة، وفي الضرب " لمْ يشْرَبِ "(زحاف الإضمار) أيضا، و حافظ الشاعر على زحاف القبض في العَروض وغيَّر في ضرب أبيات القصيدة، هذا التوافق النغمي بين حرف الباء المجرور، هو تكثيف إيقاعي من خلال وجود حرف الروي المسبوق بحركة الفتحة، وإن كان أسلوبا قديما قد حافظ عليه الشاعر ليشدّ انتباه سامعيه.

وفي قصيدة ثانية مطلعها:

عُـلِقْتـُهَا مِنْ رَبْرَبِ الـعَـفْـرِ   لـكنـَّهَا عَرَبِـيَّةُ الـنجرِ [2]
لا تَـلْـتَـمِـحْـهَا رُبَّـمـا سَلَبَتْ   مِنْكَ الـفـؤَادَ وَأنـْتَ لا تَدْرِي
واذْهَبْ بِشَأنِكَ إنَّ مُـقْـلَـتَـهَا   سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَـهْـوَةَ السِّحْرِ
سَلْ بِالعُيُونِ فَتًى أُصِيبَ بِهَا   مِـثْلِي لَـتَـعَـلَّمَ صِحَّةَ الأمْرِ

ركّز الشاعر على التصريع، فأحدث انسجاما صوتيا بين العَروض" بِالعفر " والضرب" النّجْرِ " وجاءت القصيدة على بحر الكامل الذي تزيّن بالإضمار " فِعْلُنْ" في البيت الأول، بينما تغيّرت العَروضُ في باقي الأبيات من 'فِعْلُنْ ' زحافُه الإضمار إلى فَعِلُن ' الصورة الحقيقية لبحر الكامل، كما حافظ الشاعر على الإضمار والحذذ في الضرب ممّا أضفى عليه السرعة وكأنه يضارع خطوات حبيبته المتسارعة الهاربة منه، ولحظتها انساب واصفا حبيبته

(1) ـ الديوان، ص75.
(2) ـ المصدر نفسه، ص 89.

التي تعلّق بها ومال إليها ميل العاشق الولهان، تلك التي تشبه سرب البقر الوحشي، ذات اللون الأبيض المشرب بالحمرة، لكنّها ذات أصل عربي، صاحبة حسب ونسب، فسيطرت سلطة الجمال على الشاعر فانقاد انقيادًا خلفها معلّقًا قلبه بجمالها.

أمّا القصيدة الثالثة يقول فيها:

مَنَازِلٌ لَكِ يَا سَلمَى بِذِي ضَالِ   هَيَّجْنَ لاعِجَ أوْصَابِي وبَلْبَالِي (1)

تَعَاقـَرَتْهَا اللَّيَالِي بَعْدَ قَاطِنِهَا   بِمَا حَيَيْنَ لهَا: سَافٍ وَهَطَّالِ

شكّل الشاعر انسجامًا موسيقيا، بين العَروض" بذي ضال" ' فِعْلُنْ ' والضرب " بلبالي" في البيت الأوّل عن طريق التكرار التصديري، أو قل عن طريق التّصريع، ما يهمنا هنا هو الدفقة الإيقاعية، ثمّ تغيّرت العروض من مقطوع ' فِعْلُنْ ' إلى إلى مخبون ' فَعِلُنْ ' في صدر كل بيت ، بينما حافظ الشاعر على علة القطع ' فِعْلُنْ ' في بقية ضروب القصيدة، ومن هذا التواتر من مدٍّ وبسط، وبهذه الدفقات الإيقاعية عبّر الشاعر عن آلامه، وعن علته، واضطرابه ، وهذا ينسجم مع ما يعانيه من مشقة الحبّ وكذلك هموم البعد ؛ التي هيّجت خاطره، ولم يعد يدري ما يفعل بين المعاناة والوجد، كان مطلع القصيدة غزليًّا، أمّا موضوعها فهو مدح أبي بكر يحيى بن علي، وهي أطول قصيدة في الديوان، وقد بلغت ثمانية وخمسين بيتًا، وهي لامية على بحر البسيط، وقافيتها مطلقة، طوّعها على الكسر .

أما الرابعة، يقول في مستهلّها:

أقَمْتُ فِيكُمْ علَى الإقتَارِ والعَدَمِ   لو كنتُ حُرًّا أبيَّ النَّفْسِ لمْ أَقُمِ (2)

وَظِلـْتُ أَبكِي لكُمْ عُذْرًا لَعَلَّكُمُ   تَسْتَيْقِظُونَ، وَقَدْ نِمْتُمْ عَنِ الكرَمِ

---

(1) ـ الديوان، ص 103.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 111.

فَلا حَـدِيقـتُكُمْ يُـجْنَـى لَهَا ثَمَرٌ ولاَ سَـمَـاؤُكُـمُ تَـنْهَـلُّ بـالــدِّيَمِ

القصيدة على بحر البسيط وبمطلعها تصريع بيّن بين العَروض " والعدم" والضرب "لم أَقُمِ"، ممّا أدّى إلى إحداث تدفق موسيقي، وفي هذه الأبيات حافظ الشاعر على زحاف الخبن في عَروضها وفي ضربها، وهي محمّلة بشحنات تذمّر وعتاب لقومه الذين لم يكونوا على مثل ما كان يظنّ .

ثانيا: الإيقاع الدّاخلي:

- أنواع الاصوات و التكرار الصوتي

ـ **أنواع الأصوات:** تتكون الكلمة من مجموعة من الأصوات، هذه الأصوات تؤلّف إيقاعًا،هذا الإيقاع هو‹‹ تنسيق صوتي يأتي كحصيلة لتعاقب المقاطع المنبورة، الخفية›› [1]، محملة بمعان ودلالات للمتلقي.

1 ـ الصوامت:

هي الأصوات الساكنة، consonants، قال الخليل ‹‹ حروف العربية تسعة وعشرون حرفًا، منها خمسة وعشرون حرفًا لها أحياز ومدارج، وأربعة حروف يقال لها جوف، الواو أجوف، ومثله الياء والألف اللينة والهمزة سميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تخرج من مدرجة، وهي في الهواء، فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف ››[2]، وهذه الأصوات " ع، ح، ه، خ،غ "، " ق، ك "، " ج، س، ض "، " ص، ش، ز "، ط، د، ت"، " ظ، ذ، ث "، " ر،ل، ن "، " ب، م، ف"، وهي نوعان المجهورة والمهموسة.

(1) ـ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص211.

(2) ـ كمال بشر، علم اللغة العام،الأصوات، دار المعارف، القاهرة،1998،ص72.

أ ــ الأصوات المجهورة:

الصوامت المجهورة هي ‹‹ ثلاثة عشر صوتًا؛ وهي الباء، الجيم، الدّال، الذّال، الزّاي، الضّاد، الطاء، العين، الغين، اللام، الميم، النّون ››[1]، وتدل على القوة والشدة في كل شيء،منها قول الشاعر :

أقَمْتُ فِيكُمْ علَى الإقتَارِ والعَدَمِ　　لوكنتُ حـرًّا أبــيَّ الــنـفْـسِ لمْ أَقُمِ

وظَـلتُ أبْكِـــي لكمْ عذرًا لعلَّكُمُو　　تستَيْــقــظُونَ وقدْ نِمْتُمْ عنِ الكَرَمِ

فلَا حَدِيقَـتُكُمْ يُـجْنَى لها ثَمَرٌ　　ولا سـمــاؤكـمْ تــنْـهَـلُّ بـالـدِّيَمِ [2]

حيث نلحظ تكرار صوت الميم في البيت الأول، بالإضافة إلى الروي في الأبيات الثلاث التي جاءت مطلعا للقصيدة وهي تعبّر عن شدة امتعاضه من أهل المغرب، حيث لم يطب له المقام معهم نظرًا لما لحق به من ضرر في حياته التعيسة، وهنا الميم محملة بدلالة التوجّع والألم، بدليل أن المتألِّم يصدر صوت الميم مكرّرا (مْ مْ مْ).

وفي أمثلة أخرى يقول:

مَنـازلٌ لَكِ يَا سَلمَى بِذِي ضَالِ　　هَيَّجْنَ لاعِــجَ أوْصَابِي وبَلْبَالِي

تَعـاقـرَتْـهَا اللَّـيَـالِي بعدَ قَاطِنِهَا　　بِمَاحيَيْنِ لَهَا: سافٍ وهطَّالِ

هنَّ المَنَازِلُ قَدْ أودَتْ مَـعَالِـمُهَا　　وبَـدَّلَتْ مِنْ بُرُودِ سَحْقِ أسْمَالِ [3]

تكرر صوت اللام في هذه الأبيات ثلاث عشرة مرة ، وذلك في :" منازل، لك، سلمى،ضال، لاعج ، بلبالي، الليالي، معالمها، بدّلتْ، أسمال" ، وهو يعبر عن آلامه ،

(1) ــ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية،ط5، ص21.

(2) ــ الديوان، ص111.

(3) ــ المصدر نفسه، ص 103.

وتعاسة الأيام التي يعيشها غريبا عن منازل حبيبته سلمى التي لم ترفُق به، وهو يقف على أطلال منازلها التي لم تعد مثلما تركها في عهد حبه.

ويقول في نونية أخرى :

لمْ أنسَ إذْ وَدَّعــتُهُ وَقَدِ الْتَقَتْ مِـنَّا هُنَالِكَ بـالبـكا عَينَانِ[1]

يَـــرْنُو بِنَرْجَــسَــةٍ إلَــيَّ ورُبَّمَا قَرَعَ الأقَّاحَ بِيَا سَمِينِ البَانِ

فالنون حرف ذلقي،يحضر بقوة في هذين البيتين و‹‹ النون أوضح الأصوات المجهورة... وأوّل ما يعرف من أمرها أنّها تسمّى ' الحرف النواح ' أي إنها ترتبط بالبكاء، وما يسبّب البكاء، مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه ›› [2]، وقد حضر في الألفاظ الآتية:' أَنس، منَّا، هنالك، عينان، يرنو، نرجسة، الياسمين، البان' وهي ألفاظ لها دلالات البكاء والنواح، وتعبّر عن حالة الشاعر، ونفسيّته المضطربة وهو يودّع حبيبته والعين دامعة.

ب ـ الأصوات المهموسة:

الصوامت المهموسة : يرى إبراهيم أنيس ‹‹ أنها اثنا عشر صوتا؛ هي: الثّاء، التّاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصّاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، والهاء ›› [3]، وتدل على الضعف والرقّة، والحزن والسكينة، ومن الأبيات التي حضرت فيها الأصوات قول الشاعر:

هُوَ الشّعرُ أجْرِي في مَيَادينِ سَبقِهِ وأُفْــرِجُ مِـنْ أبْــوَابِــهِ كلّ مُبهَمٍ

فَسَلْ أَهْلَهُ عنّى هَلِ امْتَزْتُ مِنْهُمُ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مـتَرَدَّمِ

---

(1) ـ الديوان، ص121.

(2) ـ أماني سليمان داود،الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج،ص85.

(3) ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص21.

وطَـالَـبنــي دَهْـــرِي لأنّـي زِنـتّـهُ   وأنّي فيـهِ غُـرَّةٌ فَـوقَ أَدْهُـمِ [1]

تكرر حرف الهاء إحدى عشرة مرّة، وهو مهموس رخْوّ مخرجه من أقصى الحلق، جاء مرة بالضمّ 'هُوَ '، وبالكسر' سَبْقِهِ '، وبالفتح مُبْهَم'، وبالسّكون ' أَهْلَهُ '، وفي أول الكلمة، وفي وسطها، وفي آخرها، وورد ضميرا في ' فيهِ'، والهاء حرف مهموس أراد أن يهمس الشاعر في أذن المتلقّي بأنه الشاعر الوحيد لا يشابه أحدا مدحَ نفسه مبيّنا على أنه مثل علامة في جبين حصان.

ويقول أيضا :

لا تَحْمِلَنّي عَلَى التَّسْويف في هِبَةٍ   فَيلْتَـقِي فَرَجِي فِيهَا مَعَ الأَسَفِ

ليْسَ اعـتِذَارُكُ بـالأشْـغَالِ أقْـبـلُهُ   فَإنَّ شُغْلَكَ بِي أَدنَى إلى الشَّرَفِ [2]

شمل البيتان أصواتا مهموسة، بدءا بالروي حرف الفاء المكسور، الذي يحمل دلالة الانكسار، ومنه جاء عتاب الشاعر واضحًا، ثم تجيء همسات حرف السين في الكلمات:' التسويف، الأسف، ليس' وهي من حروف الصفير، كلّها محمّلة برفض الاعتذار، ومحمّلة بعدم الرضى، ثمّ يجيء حرف الشين في الكلمات:' الأشغال، شغلك، الشرف ' في سياق الجملة تحيل إلى قلق، وغضب الشاعر بصراحته واضحة لصاحبه، وبرغم هذه الهمسات الصوتية إلا أنّ رسالة العتاب وصلت صاحبها من الشاعر بكل وضوح.

ج ـ حروف اللين ' الصوائت ':

عدد الصوائت ‹‹ أربعة أحرف يقال لها: جوف، الواو أجوف، ومثله الياء، والألف اللينة، والهمزة، سمّيت جوفا لأنها تخرج من الجوف، فلا تخرج من مدرجة، وهي في الهواء، فلم

[1] ـ الديوان، ص121.

[2] ـ المصدر نفسه، ص92.

يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف ›› [1]، وسمّاها الخليل والأزهري الجوف، وهناك من سمّاها الحروف الهوائية ومنهم من يسمّيها الحركات، ولكن برغم المصطلحات اتفقت دلالتها، وقد أشار ابن جنّي إليها في كتابه' سرّ صناعة الإعراب' بقوله ‹‹ اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المدّ واللين وهي الألف والواو والياء ›› [2] .

ومن عيّناتها في الديوان في شعر ابن بقي :

وكَأنَّمَا أكْمَامُهُ فِي رقصِهِ تَتَعَلَّمُ الخَفَقَانَ مِنْ أحشائِي[3]

مَا مَا مُهُ صِهِ قَا شَا ئِي

ويمُرُّ يلتَقِطُ الزّجَاجَ بِذَيْلِهِ مَرَّ النَّسِيمِ على حُبَابِ المَاءِ

/// /// /// سِي لَى بَا مَا ئِي

هذه الأصوات الممددة من خلال أحرف الميم ثلاث مرّات، والهاء، والشين، والهمزة، والسين، والباء، ماهي إلا صور نفسية تحيل على الدهشة في ذات الشاعر، الذي يحتاج إلى تأوّهات ليبوح إعجابه بأكمام قميص الراقص كيف تتعلم الحركات من نبض قلبه، وهو يرمقه بعين لاهية واهية مشدودة.

ومنها أيضا قوله :

مَنَازِلٌ لَكِ يَا سَلمَى بِذِي ضَالِ هَيَّجْنَ لاعِجَ أوْصَابِي وبَلْبَالِي

نَا يَا مَى ضَا لا صَا بَا

وقوله :

---

(1) ـ كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، ص72.

(2) ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ـ الديوان، ص73.

تَعَاقَرَتْـهَا اللَّـيَـالِي بعدَ قَاطِنِهَا   بِمَاحيَيْنِ لَهَا: سافٍ وهطَّالِ [1]

عَا هَا يَا قَا هَا مَا هَا سَا طَا

إن مدّ المقاطع الطويلة المفتوحة بشكل صوتي ، يعبّر بها عن تأوّهات الشاعر، وهو يعيش حياة اليأس بين المتاعب والمحن، والاغتراب، بعيدًا عن حبيبته، فهذه الامتدادات الصوتية تفسّر الحالة النفسية المعلولة المسحوقة.

ـ تكرار الكلمة:

ونلحظ في العيّنات الآتية :

ولَيْتَ مَكْتُوبةَ الظّلمَاءِ مَا مُحَيَتْ   لَهُ بِمَاءٍ مِنَ الأشْبَاحِ سَيَّالِ

ليْتَ الغَزَالَ الذِي وَافَى المَسَاءَ بهِ   كَانتْ إقامَتُهُ مِنْ غَيْرِ تِرْحَالِ [2]

تكررت كلمة ليت في القصيدة اللامية الطويلة، التي بلغت ثلاثة وأربعين بيتا، وكلمة 'ليت' تستعمل للترجّي ويتعلق بالمستحيل غالبا وفي أغلب الأحيان، وبالممكن قليلا، والترجي معناه ارتقاب شيء لا وثوق بحصوله، وقد حقق تكرار الكلمة ترجّي الشاعر وطلبه على أن تكون إقامة حبيبته من دون أن ترحل عنه أبدا، وتتركه وحيدًا بائسًا، والتكرار دلالة على لهفته الشديدة.

وفي قوله :

ما لي ولِلْهَمِّ لَيْسَ الهَمُّ من أربِي   أَنَا الغَنِيُّ بِنَفْسِي لَيْسَ بِالمَالِ

مالِي وإِيطَانُهَا دارًا وقــدْ سَئِمَتْ   مِنَ المُقَامِ بِهَا خَيْلِي وأَحْمَالِي [3]

---

(1) ـ الديوان، ص74.

(2)– المصدر نفسه، ص 104.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 104.

تكررت ما الاستفهامية في البيتين، والشاعر يسأل عن حاله من جهة، وعن وطنه من جهة أخراة، برغم ظروفه المتيسّرة من عناء النفس، وأرض تليق الدّار بها، ولكن يبقى السؤال مكرورًا لماذا هذا الهمّ ما يزال يلاحقُهُ، وهذا التكرار حقّق مواصفات حالته النفسية القلقة التي يصارعهان وفي قوله :

فَقَـالَتْ: " أَلِصٌّ " قُلْـتُ: بَلْ ذُو صَرَامةٍ　　تُشَـبُّ عَـلَى أَحْشَائِهِ مِنْــكِ نيرانُ

فَقَالَتْ: أَقِمْ عِـنْدِي لَـكَ الـوَصْـلُ كَـاملا　　عَلَى أنّ حـظَّ العـيَنِ مِنِّي حِرْمَانُ[1]

حقّق تكرار الفعل الماضي " فقالت ". قلتُ"، تكرارا تناغمًا إيقاعيًّا، تفصله مسافات زمنية، ومُدُود، وسُكون، أنتجت ترديدًا صوتيًّا، وقد سجّل الشّاعر لقاءه مع حبيبته، وأراد من هذا التكرار إثبات الحديث معها، ومحاورتها ليلا عماّ احتواه سرُّ ذلك الحديث الممتع الذي دار بينهما سرًّا قبل وبعد أن تعرفه.

ويقول في موضوع آخر:

فَسَلْ أَهْلَهُ عَنّي هلِ امْتَزَتْ مِنْهُمُ　　بِطَبعِي، وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ[2] ؟؟

تكررت هل في صدر البيت الشعري، وفي عجُزه، وقد كان يمتلك الشاعر مجموعة من التساؤلات، وكل سؤال يحمل قضية أو قضايا كانت تشغل باله، والتكرار لم يقل كلّ شيء بل أوحى بتساؤلات، يفسّرها كل متلق كما يدرك معناها، وما أكثر تلك المعاني والدلالات المؤجَّلة إلى حين، إلى قراءات تأويلية من خلال السياق، فهو لم يألف طبائعهم، ولم يرحل إلى بلد آخر.

---

(1) ــ الديوان، ص 123.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 113.

2 ــ التجنيس "الجناس" homonyme:

يقوم التجنيس على التكرار الصوتي، حيث تحقق هذه الألفاظ المكرورة سلسلة من النغمات الموقّعة المتميّزة حيث يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا، وهو إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها الشعراء القدماء والمعاصرون من ‹‹أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة››[1]، وعليه فالتجنيس عنصر مهمٌّ في فنّ الشّعر، حيث يبرز في جماليات القصائد، ويعرّفه ابن جنّي بقوله ‹‹ إن التجنيس عندهم أن يتّفق اللفظان ويختلف المعنيان، أو يتقارب المعنيان كالعقل، والمعقل، والعقلة، والعقيلة، ومعقلة››[2]، كما يرى عبد العزيز عتيق أن ‹‹ الجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: ‹‹ أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكون وترتيبها›› [3]، بهذه الصفات يتحقق التجنيس، وفي شعر ابن بقي الأندلسي توجد مجموعة أمثلة من الجناس الناقص كالآتي:

ـ تُبَارِي الصَّبَا فِي سَيْرِهَا فَكَأَنَّهَا * جَبَانٌ تَوَلَّى فِي غُبَارِ الهَزَائِمِ[4]

نقرأ البيت الشعري نشعر بإيقاع موسيقي، ونبض داخلي يدغدغ الأذن من خلال تشابه الصوامت، وحركاتها" تباري / غبارِ"، والشاعر يصف حبيبته وهي تتدلّل في صباها كأنها جبان عاد بعد معركة يجرُّ أذيال الخيبة، وعلى جبينه غبار الهزائم.

ـ يَومًا مِنَ القَيْظِ يَسْوَدُّ السّلامُ بِهِ * كَأَنَّ كُلَّ كلامٍ فِيهِ مُفْتَأَدُ [5]

---

(1) ــ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرقية،ط1، 2001، ص46.

(2) ــ ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص48.

(3) ــ عبد العزيز عتيق،في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفاق،ط1، 1420هـ/2000م،ص153.

(4) ــ الديوان، ص115.

(5) ــ المصدر نفسه، ص85.

ويبدو التجنيس في لفظتي' السّلامُ ' و ' كلامٍ' حيث يستحسن المتلقي نغمية اللفظتين، ونحسّ بتوافقهما معا داخل البيت الشعري، من خلال تشابههما في الصوامت جزئيًّا، وفي الحركات جزئيًّا أيضًا، مما ينتج بهائية الصيغة في العملية السمعية.

ـ فَهَلاّ أقاموا كالبُكَاءِ تَنَهُّدِي * إذَا مَا بَكَى القُمْرِيُّ قَالُوا تَرَنَّمَا[1]

الجناس الوارد في هذا المثال جاء في ' أقاموا 'في صدر البيت، ' وقالُوا ' في عجُز البيت ' وبخاصة أنّ اللام والميم متشابهان في البنية الصوتية، والشاعر يشبه تنهّده مثل تنهّد الطائر الذي يبكي من كثرة محنه وفواجعه، ويظنّه الناس أنّه يغنّي من على أعالي الأيك فرحه ومسرّاته حرًّا طليقًا.

3 ـ التوازي وأنواعه:

يُعرَّف التّوازي بأنه‹‹ عنصر إيقاعي يتحدّد بتجانس الحركات في البيت الشعري أو القصيدة كلّها، ويتمثّل في توازي الصوائت' الحركات، والمدود'، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيا، وسجعي، وهو تردّد صائت في بيت أو قصيدة››[2]، ومنهم من سمّاه التوازي 'parallelisme ' وينقسم الترصيع إلى أربعة أنواع كالآتي: التوازي التركيبي التامّ والناقص العمودي والتام والناقص الأفقي، ومن الديوان سنحاول إبراز بعض الأمثلة لتوضيح أسلوب الشاعر ابن بقي الأندلسي من خلال بعض أشعاره كالآتي :

التوازي التركيبي التام: حيث يتطابق تركيبان أو أكثر في الأجزاء المكوّنة لهما، مثل:

---

(1) ـ الديوان، ص 120.

(2) ـ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص138.

أ ـ التوازي التركيبي التام الأفقي:

ـ أَرْبَى عَلَى الْغَيْثِ الْمُلِثِّ لِأَنّهُ * أعْطَى كَمَا أَعْطَى وَلَمْ يَسْتَعْبِرِ [1]

يوجد هناك توازي أفقي بين 'أعطى، أعطى'، ويتمثّل في توازي الصوامت، وتوازي الصوائت'الحركات،والمدود'، وهي أفعال ماضية تضيف رونقا وجمالية في البيت الشعري.

ـ فالحَظُّ يَنْكُرُهَا والخَطُّ يَعْرِفُهَا والرِّقُّ يَخْدُمُهَا بالرِّقِّ في عُنُقِهْ [2]

هناك توازي أفقي تام بين ' والرّقّ، و بالرّقّ '، يتمثل في توازي الصوائت في الحركات والسكون، وهناك تواز آخر أفقي ناقص نذكره ما دام في البيت الشعري بين ' يَنْكُرُهَا، يَعْرِفُهَا، يَخْدُمُهَا ' يتمثل في توازي الصوائت في الحركات والمُدُود موقّعة نغميًّا.

ـ بِأبِي قَضِيبُ البَانِ يَثْنِيهِ الصَّبَا * عوَضَ الصَّبَا في الرَّوْضَةِ الغَنَّاءِ [3]

ويتمثّل في توازي الصوامت، وتوازي الصوائت' الحركات، والمدود'، وهي أسماء مفردة، أضاف هذا التوازي مسحة جمالية،ودفقة نغمية تزيد حسنًا ورونقًا في بنيتها من ناحيتي الصيغة والدلالة.

ب ـ التوازي التركيبي الناقص العمودي:

التوازي التركيبي الناقص: حيث يختلف التركيبان جزئيًّا على المستوى الأفقي.

أ ـ التوازي التركيبي الناقص الأفقي:

ـ فَأَكَلْنَا لَهَاهُ أَكْلَ الضَّوَارِي * وَشَرِبْنَا نَدَاهُ شُرْبَ الهِيمِ

---

(1) ــ الديوان، ص87.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 96.

(3) ــ المصدر نفسه، ص 73.

يبرز هنا تواز أُفقي بين الفعلين ' فَأَكَلْنَا ' وَشَرِبْنَا ' وثمة يتمثل في توازي الصوائت في الحركات، والمُدود، لكن حركة الكاف مفتوحة، وحركة الراء مكسورة.

وفي قول الشاعر:

ـ يَومًا مِنَ القَيْظِ يَسْوَدُّ السّلامُ بِهِ * كَأَنَّ كُلَّ كلامٍ فِيهِ مُفْتَأَدُ (1)

هناك توازي أُفقي بين لفظة' السلام وكلام 'يتمثل في توازي الصوائت 'الحركات، والمُدود، لكن حركة الميم مضمومة في السلام، ومكسورة في كلام، وهو توازي تركيبي ناقص.

وفي قوله :

ـ كالوَشْمِ فِي أذرُعٍ كالوَحْيِ في صُحُفٍ * كالحبْلِ في حُلَلٍ،أفْضَتْ لإِجْلالِ (2)

هنا تواز أفقي بين ' كالوشمِ في، كالوَحي في، كالحبلِ فِي ' يتمثل في توازي الصوائت في الحركات والمُدود، بالإضافة إلى حرفي' الكاف' و ' في ' التي حسَّنت التوازي بصفة إيقاعية، وهذا النوع من التوازي التركيبي الناقص متعدّد في شعر ابن بقي الأندلسي.

ـ التوازي التركيبي الناقص العمودي:

يختلف التركيبان جزئيًّا على المستوى العمودي مثل قول الشاعر:

ـ أَرْبَى عَلَى الْغَيْثِ الْمُلِثِّ لِأَنّهُ * أعْطَى كَمَا أَعْطَى وَلَمْ يَسْتَعْبِرِ

ـ أَزْرَى علَى البَحْرِ الخِضَمِّ لأَنَّهُ * فِي كلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرِ (3)

---

(1) ـ الديوان، ص 85.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 103.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 87.

هنا تواز عمودي ناقص . تحقّقه لفظتا ' أربَى ' و ' أزرَى ' من حيث تركيبة الصوائت المتتالية فتحة/ سكون، فتحة / سكون؛ تلك الحركات التي أنتجته من خلال الدفقة الإيقاعية الناتجة عن الصّوائت، التي يستمتع المتلقّي بها، ويطمئنُّ بتوقيعاتها النغمية .

وقوله أيضا :

ـ أَبْـعَدْتُهُ عَنْ أَضِلُعٍ تَـشْـتَـاقُهُ * كَيْ يَنَامَ عَلَى فِرَاشٍ خَافِقِ

ـ وَدَّعْتُ مِنْ أَهْوَى وَقُلْتُ تَأَسُّفًا * أَعْزِزْ عَلَيَّ بِأَنْ أَرَاكَ مُفَارِقِي [1]

هناك تواز عمودي ناقص . في لفظتي 'أَبْعَدْتُ' و 'وَدَّعْتُ' من حيث تركيبة الصوائت المتتالية فتحة/سكون، فتحة/سكون/ فتحة؛ وتجانس الصوامت الدّال والعين والتّاء، ومع تلك القيم الإيقاعية التي أنتجتها الصوامت والصوائت حقّقت نغمية فب البيتين.

منْ لِي بِهِ حَيْثُ لا نَخْشَى مُرَاقَبَةً * ولا نَبِيتُ مِنَ الوَاشِي عَلَى وَجَلِ

فِي لَـيْلَـةٍ لا يَلِي المرّيخُ مـدَّتَهَا * ولا نـقِيمُ بِـهَا إلا عَــلَــى زُحَـلِ [2]

وهنا تواز آخر نلحظه في عجُزي البيتين، بدءًا بحرف النفي' لا ' ثم بفعلي 'نَبِيتُ ' ونُقِيمُ ' وقد اختلفت حركتا حرف النون، فالأولى مفتوحة، والثانية مضمومة، وهو إثراء واضح بلون من التوازي، بحيث ينتج إيقاعًا داخليًّا يستمتع المتلقي بانسيابيّته موسيقيًّا.

– ردّ أعجاز الكلام على الصّدور لغة واصطلاحا:

ردّ أعجاز الكلام على الصّدور ألية تقنية يهتمّ بها الشاعر لبناء بيته الشعري من لفظين مكرورين متجانسين أو شبيهين بالتجانس غير التام، وعقد ابن المعتز بابا كاملا في موضوع ‹‹ رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهذا الباب ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

---

(1) ــ الديوان، ص 94.

(2) ــ المصدر نفسه، ص102.

1ـ فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه أخر كلمة في نصفه الأول؛ كقول الشاعر المخبل: وَيَنْفُسُ فِيمَا أَوْرَثَتْنِى أَوَائِلِى... وَيَرْغَبُ عَمَّا أَوْرَثَتْهُ أَوَائِلُهْ ››[1].

2 ـ ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول؛ كقوله" من الطويل:

سريع إلى ابن العم يشتم عرضه... وليس إلى داعى الندى بسريع.

3 ـ ومنه ‹‹ ما يوافق آخر كلمة في البيت بعض كلماته في أي وضع كان ››[2]

قال شاعر" من الوافر:"

عميد بني سليم أقصدته... سهام الموت وهي له سهام

كما وضع أبو هلال العسكري ‹‹ الفصل الثامن عشر فى رد الأعجاز على الصدور فأول ما ينبغى أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظا تقتضى جوابا فالمرضى أن تأتى بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو فى معناها، كقول الله تعالى: ﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّيئَةٌ مثلها﴾، وكتب بعض الكتاب فى خلاف ذلك: من اقترف ذنبا عامدا، أو اكتسب جرما قاصدا لزمه ما جناه، وحاق به ما توخاه، والأحسن أن يقول: لزمه ما اقترف، وحاق به ما اكتسب. وهذا يدلك على أن لرد الأعجاز على الصدور موقعا جليلا من البلاغة، وله فى المنظوم خاصة محلا خطيرا، وهو ينقسم أقساما؛ منها ما يوافق آخر كلمة فى البيت آخر كلمة فى النصف الأول؛ مثل قول الأول:

تلقى إذا ما الأمر كان عرمرما... فى جيش رأى لا يفل عرمرم

وقال عنترة: فأجبتها إن المنية منهل... لابد أن أسقى بذاك المنهل

---

[1] ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص385 .

[2] ـ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد. شرف، ص116.

وقال جرير: زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا... أبشر بطول سلامة يا مربع

وقال المخبل:

وَيَنْفُسُ فِيمَا أَوْرَثَتْنِى أَوَائِلِى... وَيَرْغُبُ عَمَّا أَوْرَثَتْهُ أَوَائِلُهْ ›› [1].

أما ابن رشيق فيقول فيه ‹‹ هو أن يُردّ أعجاز الكلام على صُدوره، فيدلّ بعضُه على بعضٍ... ويكسب البيت الذي يليه فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة››[2]، بمعنى فائدتها إقامة الجمالية، وتنسيق الدلالات، وبناء التماسك والترابط ما بين الشطرين، ‹‹ وأن يكون أحدهما في الشطر الأوّل والثاني في الشطر الآخر، إنّما قلنا أحد اللفظين المكرّرين أو المتجانسين لأن اللفظين قد يكونان من معنى واحد ومن مادة واحدة››[3]، وتبرز الجمالية من خلال التكرار والتجانس الذين يحققان الرّونق، ويعتبر رد أعجاز الكلام على الصدور، عملية تكرارية ما بين الحشو والعَروض في الصدر، والحشو والعَروض في العجُز أيضًا، وهذا لا يلتزم به الشاعر في الأبيات الأخرى، وهو إحداث موجة نغمية، ومقطع موسيقي، ويشكّل تَماسُكًا ما بين الصدر والعجُز، بالإضافة إلى الدلالات التي يفيدنا بها البيت الشعري، ولا يكون في كلّ الأبيات، ولن يكون التزامًا، بل في أبيات متباعدة هنا وهناك، وقد لا يكون أصلا، وهذا يعود إلى قدرة الشاعر وطواعية اللغة، وخزانة الألفاظ، ومن أمثلة قول الشاعرابن بقي الأندلسي:

كَرُمَتْ فِي حَدَائِقٍ غَرَسُوهَا * لِكِرامٍ فَسُمِّيَتْ بالكُرُومِ [4]

---

[1] ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص385.

[2] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، ص 8.

[3] ـ فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع،ط9، 2004، ص 305.

[4] ـ الديوان، ص 117.

فقد وافقت آخر كلمة في البيت " الكروم" أولَ كلمة في عجُزِ البيتَ " كَرُمَتْ " وهو ردّ عجُز الكلام على صدره، حيث تتعانق أول كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجُز، فهذا التكرار يساعد الشاعر على إحداث النغمة الموسيقية، والفاصل الإيقاعي .

وكذلك قول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

حَقًّا سَلَوْتَ وَلَمْ تَحْفَظْ عُهُودَهُمُ * وإنّمَا ذَاكَ فِعْلُ الخَائِنِ السَّالِي (1)

فقد وافقت آخر كلمة من البيت" السالي " ثاني كلمة من الصدر " سلوْتُ " حيث تتعانق ثاني كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجُز، وهو ردّ عجُز الكلام على الصّدر، ليشكّلا حبكة في المعنى، وسبكا في الألفاظ وحسنا في البيت، وتماسكا دلاليًّا، ونغمة موسيقية من خلال وجود حرف السين في اللفظتين، وبخاصة السين الثانية التي جاءت مفتوحة ومتبوعة بألف الليّن ومن بعدها قافية اللام المطلقة المجرورة، التي تحمل دلالة العتاب القاسي والوصف الذميم للخائن اللاهي الذي لا يعتبر من هذه الحياة.

ومن ذلك قوله أيضا:

حَمَلْتُ أَثْقَالَ نَأْيِ الدَّهرِ مُعتَرِفًا * إنَّ الكَرِيمَ لَحَمَّالٌ لأثقَالِ (2)

وقد وافقت آخر كلمة من البيت" أثقالِ " ثاني كلمة من الصدر " أثقالَ " حيث تمّ تكرارها في الصدر وفي العجز، أي مرتين في البيت نفسه، وهو ردّ عجُز الكلام على الصّدر، ممّا يتولّد قيمة صوتية، ونغمة موسيقية، وإيقاعا مميزا، مع ما يحمل البيت من معنى يمثّل تجربة الشاعر في حياته التي أشبعته من مأساتها وآلامها، وهنا يمكن أن نعرف تجربة الشاعر الماساوية الطويلة التي كانت عبارة عن سجلات مشقّة وهموم .

---

(1) ـ الديوان، ص103.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 105.

.

ـ التـكـرار الاشتقاقي :

هو إعادة ألفاظ وجمل داخل النص ‹‹ يعني الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، يؤكد المعنى وهو اساس الايقاع بجميع صوره، في الموسيقى كما نجد أساسا لنظرية القافية في الشعر ››[1]، وفائدته تأكيد المعنى ، ومن أنواعه التي لاحظناها في شعر ابن بقي الأندلسي التكرار الاشتقاقي .

يعتبر التكرار الاشتقاقي من عناصر الإيقاع لدى الشاعر على‹‹ نمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، إذ إن اشتقاق المفرادات ورصدها في البيت الشعري هو انزياح، ودأب للبحث عن لغة مميزة ترسُم تجربته بطابع خاص›› [2]، حيث يبرز الشاعر قوّته الإبداعية المميّزة، وخبرته الشعرية الخاصّة، وقد وردت في شعر ابن بقي الأندلسي أمثلة كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال :

وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرجَعْ بَعْدَ آوِنَةٍ * إِلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ العِيرِ للوتدِ [3]

يتشكّل الاشتقاق من الفعل " يرجَعُ " والمصدر " رُجُوع " ومن خلال هذا التكرار الاشتقاقي نتج حدث موسيقي، بفعل نغمة موسيقية من الحروف الثلاثة: الراء، الجيم، العين؛ التي تنذر رنّاته باالحكمة التي مفادها أنّ الإنسان إذا تصنّع الطيبة يومًا في موقف ما، فإنه لا بدّ يرجع إلى حقيقته .

وفي قوله :

---

(1)ــ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب، ط1، 2008، ص1919 .

(2) ــ عبد الله خضر حمد،أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن، 2013،ص 249.

(3) ــ الديوان، ص 82.

مِنْ شَرِّ مَا طَرَقَ الأقوامُ مِنْ نُوَبِ * وَخَيْرُ مَا ارْتَادَهُ للنُّجْحِ مُرْتَادُ (1)

يتشكّل الاشتقاق من الفعل المزيد " ارتادَ " واسم الفاعل " مرتادُ " ومن خلال هذا التكرار الاشتقاقي نتج تواتر إيقاعي وبخاصة ما جاء في الألف اللينة بعد التاء، بفعل النبر، ونغمة موسيقية من الحروف الثلاثة: الراء، التّاء، والدّال؛ التي تشير إلى مقاومة المصائب، وأسباب التوفيق في حياة الأقوام وتجاربهم، وفي قوله :

لَيسَ اعتِذَارُكَ بالأشغالِ أَقْبَلُهُ * فَإِنَّ شُغْلَكَ بِي أَدْنَى إِلَى الشَّرَفِ (2)

يتشكّل الاشتقاق من جمع التكسير" أشغالَ " والمصدر المفرد " شُغل "، ومن خلال تكرار الأصوات: الشين، الغين، واللام، بالإضافة إلى تكرار الشين في لفظة الشرف، وتكرار اللام في "ليس " وفي " أَقْبَل" وفي لام تعريف الأشغال هي إضافة جرس موسيقي، كما أحدث انسجاما إيقاعيا استحوذ عليه حرفا اللام والشين، وهذه الدفقة االموسيقية محملة بدلالة بلاغية تحيل على أن أيّ اعتذارٍ مصاحبٍ بشغل آخر لن يكون هامّا ومفيدا أكثر كشغله بالشاعر،لأن الشغل بالشاعر هو أعلى وسام، بل هو الشرف كلّه .

وفي قوله :

وَضَمَمْتُهُ ضَمَّ الكَمِيِّ لِسَيْفِهِ * وَذُؤَابَتَاهُ حَمَائِلٌ فِي عَاتِقِي (3)

يتشكّل الاشتقاق من الفعل " ضَمَّ " والمصدر " ضَمَّ "، وجاءت اللفظتان من جذر واحد، متجاورتين يفصل بينهما ضميران متصلان " تاء الفاعل/ وهاء المفعول به " ثمّ تكرار الميم أربع مرّات، تولّدت من خلال هذا التكرار قطعةٌ موسيقيةٌ في صدر البيت، بالإضافة

(1) ـ الديوان، ص 86 .
(2) ـ المصدر نفسه، ص 92 .
(3) ـ المصدر نفسه، ص 93 .

إلى المعنى البلاغي الذي يوحي للمتلقي، ودلالته أن الضمّ لن يكون معه السكون، فهي حركة إيقاعية محملة بنغم، وسبك بنية لغوية،محمّلة بدلالة نسجها الشاعر في نصه الشعري.

- الانزياح الإيقاعي:

تتشكل القصيدة العربية القديمة من كتلة لحمية وهيكل عظمي مثل جسم إنسان ، وهنا بهذا التمثيل أقصد به ' اللغة والوزن '، في بنية واحدة ، والحقيقة التي ندركها‹‹ أن وزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة، فتضفِي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد››[1]، إنه ختم يسم النص على أنه شعر، ويسمه على أنها قصيدة تنتمي إلى المنجز الشعري، لأن الشاعر العربي عاش حاديا في صحاريه، فلهذا التزم في وحدته بالترانيم والغنائية، والأناشيد مؤنِسًا به نفسه التي كان يحسّها معزولة تعيش الغربة، ولا صاحب له إلا الشعر ‹‹ والإيقاع الشعريّ يقوم على دَعامتين الكم والنبر ›› [2] إذا لم أقل أنّ هذا الإيقاع هو الصديق الأول للشاعر، والمعاني هي الصديق الثاني له، والوزن صديق الدّارس الذي يلتمس معرفة صحيحه، ودراسة الانزياح الإيقاعي تعني الكشف عن الزحافات التي فيه ‹‹ ما يستحسن من ضروب ويستقبح ›› [3]، والزَّحَاف تطبيقيا هو ‹‹ تغيير في الأجزاء الثمانية من البيت إذا كان في الصدر أو في الابتداء أو الحشو››[4]، أمّا في لسان العرب ‹‹ فالزّحاف في الشعر معروف وسمّي بذلك لثقله، تخصّ به الأوتاد دون الأسباب إلا القطع فإنّه يكون في أوتاد

[1] ـ عبد الله خضر حمد،أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، ص274.

[2] ـ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة،القاهرة، ط2، 1978، ص67.

[3] ـ القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص237.

[4]ـ الشريف الجرجاني معجم التعريفات،تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ص98.

الأعاريض والضروب، وهو ما سقط ما بين الحرفين، حرف فزحف أحدهما الآخر›› [1] وفي هذا العنصر سنحاول الاطلاع على أنواع الزحافات والعلل التي مارسها الشعراء من قبل ‹‹ وهي: إضمار وأخرى وقص، وثالثة خبن، أو طيّ، أو قبض، أو عقل، أو عصب، أو كفّ، أو خبْل، أو خزل، أو شكل، أو نقص ››[2]، وما هذه الزحافات والعلل إلا ذبذبات صوتية تلاحظ فيزيائيا، ونبضات نفسية تُحس، وخفقات تُوحي، ولهذا قيل إن ‹‹ الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف ››[3]، ومن جهة فإنّ الوزن يكشف للدارس الأخطاء والهنات من خلال تقطيع الأبيات، وزنتها، ‹‹ لإن بحث الزحاف ليس إلا فرعا من معرفة الأساس الإيقاعي للوزن›› [4]، ولهذا سنعرض أمثلة تمثّل أسلوبية الانزياح في شعر ابن بقي الأندلسي:

وأول مثال يصادفنا هو في قوله :

يُجيبُ فيها الصَّدَى مَنْ لَيسَ يَسْأَلُهُ * وَيقْتُلُ الـجُوعُ فِيهَا مَنْ لَهُ زادُ [5]

//0//0	/0//0	/0//0//0	///0	//0//0	/0//0	/0//0//0	/0/0
يُجيبُفي	هَصْـصْدَى	مَنْلَيسَيَسْ	أَلُهُو	وَيقْتُلُنْ	جُوعُفِي	هَامَنْلَهُو	زادُو
الخبن	سالم	سالم	الخبن	الخبن	سالم	سالم	القطع

وقع زحاف الخَبْن في التفعيلة الأولى " مستفعِلُنْ ـــ مُتَفْعِلُنْ "، والخَبن الثاني في التفعيلة الثالثة"فَاعِلُنْ ـ فَعِلُنْ، وفي التفعيلة الرابعة " مستفعِلُنْ ـ مُتَفْعِلُنْ " والقطع في ضربه‹‹ حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله في التفعيلة الأخيرة، واختصّ الخَبنُ والقَطعُ بحر البسيط،

(1) ـ ابن منظور، لسان العرب، ص131.
(2) ـ إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص 49.
(3) ـ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص58.
(4) ـ المرجع نفسه، ص67.
(5) ـ الديوان، ص 85.

وفي هذا التشكيل العروضي يستعرض الشاعر متناقضات الحياة حيث يجاب المرء وهو لا يسأل، ولكن من جهة أخرى يجوع الذي بين يديه ماله .

وعلى بحر الكامل يقول :

وإِذَا مَطَلْتُ مَضَتْ بَشَاشَةُ منطِقِي * وذَوَى قَضِيبُ الرَّوْضَةِ الغَنَّاءِ[1]

0//0///	0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/	0/0/0/
وإِذَامَطَلْ	تَمَضَتْبَشَا	شَتُمَنطِقِي	وذَوَاقَضِي	بُرْرَوْضَتِلْ	غَنْنَاءِ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعِلُنْ	متفاعلن	مْسْتفعِلُنْ	مُسْتَفْعِلْ
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	إضمار	إضمار+ القطع

نلحظ زحاف الإضمار في التفعيلة الخامسة " متفاعلن ــ مُسْتَفعِلُن" ثمّ جاء إضمار وقطع معا في التفعيلة الاخيرة تفعيلة الضرب " مُتَفَاعِلُنْ ــ مُتْفَاعِلْ "، مُسْتَفْعِلْ "، واختص الإضمار والقطع ببحر الكامل، الذي نشعر بأنه أسرع الأوزان الشعرية إن كان سالمًا، وفي المقابل يندر أن يكون البحر سالمًا في قصيدة، ولهذا وقع التشابه بين بحري الرجز والكامل، وبخاصة عندما لا تكون سالمة في تفعيلاها بالإضمار في الكامل، أمّا الشاعر يستنجد بالوزير أبي محمد بن مسعدة، إن أخلف ولم يوف بعهده للشاعر فإن هذا الأخير سيموت مثلما تموت الحقول إذا حلّ بها الجفاف، فالوزير هو سر حياة هذا الشاعر فأضمر لإسراع الإخبار، وقطع لقطع اليأس .

وأما من الطويل فقال :

وَمَشْمُولَةٍ فِي الكَأسِ تَحْسَبُ أَنَّهَا * سَمَاءُ عَقِيقٍ رُصِّعَتْ بِالكَوَاكِبِ [2]

---

[1] ــ الديوان، ص74.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 76.

0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//		/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//		
وَمَشْمُو	لَتِنْفِلْكَأَ	سِتَحْسَ	بُأَنَّهَا		سَمَاءُ	عَقِيقِنْرُصْ	صِعَتْبِلْ	الكَوَاكِبِ		
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن		فعولُ	مفاعيلنْ	فعولن	مفاعلن		
تامة	تامة القبض	القبض	القبض		القبض	تام	تام	القبض		

وقع زحاف القبض في التفعيلة الثالثة، والخامسة؛ وهو حذف الخامس الساكن ثم هناك قبض آخر في عَروض البيت وضربه، هذا النبر الموسيقي تشكّل فواصل نغمية في خضم الحركة الصوتية بيت الشعري، وقد حقّقت انزياحا إيقاعيا، من دون نسيان الدلالة البلاغية، حيث أراد الشاعر أن يجمع في الوصف للمتلقي بين كأس الخمر وفقاعاته والكواكب الحافلة في سمائها، وهذا ما يفسّر التشابه بين فعولن ومفاعيلن، والفرق بين الكأس والكواكب، من حيث الكينونة، المسافة، المكان، الزمان والألوان.

ومن بحر الوافر قال :

تَشِفُّ وراءَ فِطْنَتِهِ المَعَانِي * شفِيفَ الرّاحِ منْ خَلف الــزُّجَاجِ [1]

0///0//	0///0//	0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0//
تَشِفْفُورا	ءَفِطْنَتِهِلْ	مَعَانِي	شفِيفَرْرا	حِمنْخَلفزْ	زُجَاجِي
مَفَاعِلَتُنْ	مَفَاعِلَتُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِلْتُنْ	مَفَاعِلْتُنْ	فَعُولُنْ
سالمة	سالمة	القطف	العصب	العصب	القطف

أصاب هذا البيت زحاف وعلة ، وهما :

ــ زحاف العصب في التفعيلة الرابعة والخامسة في عجُز البيت، ويعني تسكين تفعيلة " مَفَاعِلَتُنْ ' فتصبح مَفَاعِلْتُنْ.

---

[1] ــ الديوان، ص78.

ـ علة القطف في العَروض والضرب ويعني اجتماع زحاف العصب مع علّة الحذف في مَفَاعِلَتُنْ فتصبح: مَفَاعِلْ.

‹‹ المقياس الأخير ' فعولن' لا يتغيّر أبدَ في قصائد هذا البحر، أمّا المقياس' مَفَاعِلَتُنْ ' فكثيرا ما يجيء ساكن اللام؛ أي مَفَاعِلْتُنْ 'زحاف العصب'، وفي كلا الحالين سواء في نسبة شيوعه وحسن الموسيقى تستريح إليهما الآذان، وتمطئنُّ النفوس عند السّماع أو الإنشاد ››[1]. لربّما لا يقلق لأن تغيراته قليلة تتمثّل في العصب، أمّا القطف مكرور من دون تغيّر بحيث تشف منه المعاني.

وعلى المنسرح جاء البيت الوحيد في قصائد الديوان، وبه زحاف الطيّ وعلة القطع :

جرّبْ ولا تَغْتَرِزْ بِمَحْمَـــدَةٍ * قَدْ يُقْتَلُ النُّورُ وَهْوَ نَفَّاحُ [2]

0//0/0/	/ 0//0/	0///0/	0//0/0/	/0 / /0/	0/0/0/
جرْرِبوَلا	تَغْتَرِزْبِ	مَحْمَدَتِنْ	قَدْيُقْتَلُنْ	نُورُوَهْوَ	نفْفَاحُو
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن	مستفعلن	فاعلاتُ	مفعولن
سالمة	الطي	الطي	سالمة	الطي	القطع

تعدّد الطي في البيت والطيّ هو حذف رابع الجزء الساكن، أما علة القطع فهو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، ونعرضها كما يلي:

ـ زحاف الطّيّ في التفعيلة الثانية " مفعولاتُ ــ فاعلاتُ "، و الطيّ الثاني في التفعيلة الثالثة " مستفعلن ــ مفتعلن، والطي الثالث في التفعيلة الخامسة " مفعولاتُ ــ فاعلاتُ ".

ـ القطع في التفعيلة الأخيرة " مستفعلن ــ مفعولن "

(1) ـ إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص 74.

(2) ـ الديوان، ص79.

لا يوجد إلا بيت واحد، على بحر المنسرح، بقافية مطلقة، متواترة، ورويها الحاء المضموم، ولم تسلم تفعيلاته الثلاث من الطي، والرابعة لازمها القطع، بينما سلمت وفقط التفعيلتان:الأولى في الصدر، والأولى في العجُز، في هذ الديوان المحقّق.

أما من الخفيف فقال :

1 ـ كَيْفَ صَبْرِي عَلَى الكُؤوسِ إذا ما   عَثَرَ الرّوْضُ في ذُيُولِ النَّسيمِ [1]

2 ـ وَرَنَـا نـرْجَـسُ الـرُّبـَى بِـعـيُـونٍ   وَجَـلَا الوَرْدُ عَنْ مُحَيًّا وَسِيمِ

3 ـ وَبَدَا مِعْـصَـمُ الـخَـلِـيجِ فَخـطَّتْ   فَوقَهُ الرِّيحُ أشْطُرًا مِنْ وُشُومِ

سأتناوله بيتًا بيتًا، لأن في كلّ بيت زحافات عروضيَّة، من خلاله سنعرف أسلوبية الشاعر في استخدام التفعيلات في بحر واحد.

(البيت الأول)

كَيْفَ صَبْرِي	عَلَى الكُؤو	سِإذاما	* عَثَرَ الرّوْ	ضُ في ذُيُو	لِ النَّسيمِ
/0//0/0	//0//0	///0/0	///0/0	//0//0	/0//0/0
كَيْفَصَبْرِي	عَلَلْكُؤو	سِإذاما	عَثَرَرْرَوْ	ضُفيذُيُو	لِنْنَسِيمِي
فَاعِلَاتُنِ	مَفَاعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَاعِلاتُنْ
سالم	الخبن	الخبن	الخبن	الخبن	سالم

ـ زحاف الخبن في بعض التفعيلات، وهو حذف الحرف الثاني الساكن في " فاعلاتن ــ فعلاتن"، وفي تفعيلة " مستفعلن ــ مفاعلن " ولم تسلم إلا التفعيلة الأولى في صدر البيت "مستفعلن" والسادسة "العَروض" من الزحاف، أمّا البيت الثاني:

وَرَنَـا نـرْجَـسُ الـرُّبـَى بِـعـيُـونٍ * وَجَلَا الوَرْدُ عَنْ مُحَيًّا وَسِـيمِ

---

[1] ـ الديوان، ص 117، صنّفت المحققة البيت الشعري من البحر الكامل، والصحيح هو من البحر الخفيف.

0/0/// 0//0// 0/0/// 0/0/// 0//0// 0/0//0/

وَرَنَـانَرْ جَـسُرْرُبَـى بِـعـيُـونِنْ وَجَلَلْـوَرْ دُعَنْمُحَيْ يَا وَسِيمِي

فَعِلاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

الخبن الخبن الخبن الخبن الخبن سالمة

ـ زحاف الخبن في جميع التفعيلات في البيت الثاني، إلا التفعيلة الأخيرة تفعيلة العَروض التي جاءت سالمة، أمّا البيت الثالث:

وَبَدَا مِعْـصَـمُ الـخَـلِـيجِ فَخَطَّتْ * فَوقَهُ الـرِّيـحُ أَشْـطُرًا مِـنْ وُشُومِ

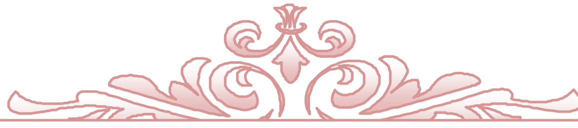
0/0/// 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0// 0/ 0//0/

وَبَدَامِعْ صَـمُلْخَلِـي جِفَخَطْتْ فَوقَهُرْرِي حُأَشْطُرَنْ مِنْوُشُومِي

فَعِلاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

الخبن الخبن الخبن سالمة الخبن سالمة

ـ زحاف الخبن في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة في صدر البيت، وفي الخامسة، بينما سلمت الرابعة والسادسة في عجُز البيت، وبهذه النغمية التي تُنسج إيقاعيًّا مميّزًا شكَّل الشاعر انزياحا إيقاعيا في البيت الشعري.



الفصل الثالث

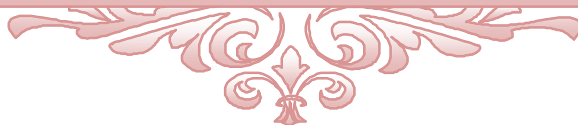
أسلوبية المستويات التركيبية في شعر ابن بقي الأندلسي

أولا: التراكيب الخبرية بلاغتها وأسلوبيتها.

ثانيا: التراكيب الإنشائية وأنواعها.

ثالثا: الحذف بلاغته وأسلوبيته وتجلياته في شعر ابن بقي الأندلسي .

رابعا: حركية المعنى وأسلوبيته من خلال التقديم والتأخير .



أولا: التراكيب الخبرية بلاغتها وأسلوبيتها

الجــملة الـخـبرية:

الجملة الخبرية: هي كل جملة تحمل خبرا بشرط أن يفيد السامع، وبشرط أن تكون اسمية أو فعلية، بمعنى ذات صدارة اسمية أو فعلية، من دون أن ننسى الشرط الثالث، وهو صدق الخبر أو أكذبه، وفي شكلها النحوي قد تأتي خبرية مثبتة، أو منفية أو مؤكّدة ؛ عن طريق الإخبار أو الوصف، أو الإقناع.

أ ـ خبرية مثبتة: سليمان يقرأ رسالة.

ب ـ خبرية منفية: لم يقرأْ سليمان رسالةً.

ج ـ خبرية مؤكّدة: إنَّ سليمانَ يقرأُ رسالةً، حيث تؤدّي الجملة الخبرية أغراضا بلاغية عديدة ومختلفة.

1ـ 1ـ الجمــلــة الفعلية البسيطة :

جاء في المغني أن ‹‹ الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل››[1]، وهي ‹‹ عبارة عن الفعل وفاعله كـ 'قامَ زيدٌ' ›› [2]، لأن الجملة الفعلية في القصيدة العمودية تتركّب من الصدر، وقد تتركّب من الصدر وجزء من العجز أو العجز كلّه، إذا الجملة لم تكتمل دلاليًا، وإن اكتملت عروضيًا، فلهذا مساحة التركيب تمتدُّ، ويكثر عدد الكلمات، فالجملة تختلف في الشعر التفعيلي والشعر الحر الذان يتميّزان بقصر الجمل في كثير من تشكيلاته، فالجملة في القصيدة العمودية لا تكتفي بـ (فعل+ فاعل) أو بـ (فعل + فاعل + مفعول به)، بل تتعدى

---

[1]ـ ابن هشام الأنصاري،مُغْنِي الذَبيب عن كتب الأعاريب، تح:محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة العرية،صيدا، لبنان،1411هـ/1991م، ج2،ص431.

[2]ـ المرجع نفسه،ص431.

إلى مضاف، ومضاف إليه، أو جار ومجرور، أو حال، لتكتمل تفاعيل البحر، قد تكون بصيغة الفعل الماضي، و‹‹ الفعل الماضي يدلّ على معنى وزمن مرَّ قبلَ النطق بهَا›› [1]، وقد يكون بصيغة الفعل المضارع، و‹‹ الفعل المضارع يدلّ على معنى وزمن صالح للحال والاستقبال ›› [2]، وتركيب الجملة يجيئ في الماضي أو المضارع.

وهذه بعض الأمثلة من أنماط الجمل الفعلية التي تبني بيت القصيدة أو المقطوعة في شعر ابن بقيّ الأندلسي (1145/1070م) :

1 ـــ الصورة الأولى:

رَعَدَتْ سماؤُكَ ساحتِي بِسَحَابِهَا [3]...

فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور.

نلحظُ في الجملة تركيبا إسناديًّا بسيطًا، حيث تتكوّن الجملة من فعل ماض ' رَعَدَتْ' مع قرينة التّأنيث ' التاء' والفاعل ظاهرٌ، والمفعول به كذلك، أمّا الجار والمجرور متعلّقان بالمفعول به تخصيصًا، وتعيينًا لتوضيح دلالة الرعد على أنه سحاب ممطر على الساحة التي يوجد بها الشاعر.

2 ـــ الصورة الثانية:

في مثل قول الشاعر:

حَمَلتُ أَثْقَالَ نَأْيِ الدَّهرِ معترفًا[4]...

فعل+ فاعل(ضمير متّصل)+ مفعول به(مضاف+ مضاف إليه+ مضاف إليه)+ حال

---

[1]ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية،،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،(دط)،1425ه/2005م،ص 16.
[2] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] ـ الديوان، ص 74.
[4] ـــ المصدر نفسه، ص 105.

جاء بصيغة الفعل الماضي، والفاعل ضمير متصل، والمفعول به 'أثقَالَ' معرَّف بالإضاف,، ثمّ 'معترِفًا' حال تخصّص مضمون الجملة، وتصوّر لنا حال الشاعر الذي يتكبد أوزار الدّهر ومصائبه.

3 ـ الصورة الثّالثة:

صلُّوا إلى سيفِكَ المَسلُولِ [1]

فعل + فاعل + جار ومجرور+ مضاف إليه+ نعت، في مثل قول الشاعر:

تتكوّنُ الجملة من فعل ماضٍ، وقرينة تدلّ على الفاعل 'واو الجماعة ' تعود على ضمير الغائب هُمْ، والجار والمجرور' إلى سيفِكَ' الجار والمجرور متعلّقان بالمفعول به، وفيه مضاف ومضاف إليه 'كاف ' المخاطَب، الذي بوساطته تم تعريف السيف، ثمّ جاءت لفظة المسلول نعت للسيف، كل هذا التركيب يدل على قوّة صاحب السيف، وضعف، وانحناء العدوّ له.

4 ـ الصورة الرابعة

في قول الشاعر :

سَلَكتُ كُلَّ أسَاليبِ البَدِيعِ فَأصبَحَتْ   بِأقوَالِي الرُّكبَانُ فِي البِيدِ تَرتَمِي [2]

فعل + فاعل+مفعول به منصوب+ مضاف ومضاف إليه + مضاف ومضاف إليه+ أداة نسخ+ حار ومجرور+اسم أصبح مرفوع+جار ومجرور+فعل مضارع في محل نصب خبر أصبح.

---

[1] ـ الديوان، ص75.

[2] ـ المصدر نفسه، ص113.

فعل ماض، والفاعل ضمير متصل ، " كلَّ " مفعول به منصوب ، وهو مضاف وأساليب مضاف إليه، وهو مضاف والبديع مضاف إليه، الفاء حرف عطف، أصبَحَ أداة نسخ، بأقوالي جار ومجرور، الرّكبانُ اسم أصبح مرفوع، في البيد جار ومجرور، ترتمي+فعل مضارع مرفوع، وعلامة رفعه الضمة، منع من ظهورها الثقل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو 'الركبان' والجملة الفعلية في محل نصب خبر أصبح.

5 ـ الصورة الخامسة:

أَربَى على الغَيثِ المُلِثّ لأنَّهُ أعطَى كمَا أعطَى [1]......

فعل+ فاعل (ضمير مستتر)+ جار ومجرور+ نعت + لام+ أداة + كما+ فعل +فاعل (ضمير مستتر).

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر لم يظهر في الجملة،إنّما السياق، والصيغة في الفعل ' أربى ' تشير إلى ضمير الغائب، والجار والمجرور متعلّقان بالفعل' أربى ' ولفظة المُلثّ نعت للغيث.؟؟

6 ـ النّمط السّادس:

بَنَتْ كَعبَةَ اللّذَّاتِ في حَرَمِ الصِّبَا فَحَجَّ إِلَيْهَا اللَّهْوُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ [2]

فعل+ فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به +مضاف إليه+ جار ومجرور+ مضاف إليه.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، مع قرينة التّأنيث ' التاء ' الفاعل ضمير مستتر تقديره هي' الخمر '، والمفعول به ' كَعبَةَ ' وهو مضاف، اللذّات مضاف إليه، والجار والمجرور والمضاف إليه، وشبه جملة متعلّقة بالفعل، وقد أسند فعل البناء للفاعل المحذوف مجازًا، وهنا

---

(1) ـ الديوان، ص 87.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 76.

يبدو تأثّره الواضح بالشُّعراء الإسلاميين من خلال اسعمال الألفاظ اللغوية، مثل: كعبة وحرم وحجّ، وقد استلّها من دلالاتها الدينية ومعانيها الشرعية، وأحالها إلى دلالات أخرى لا تمتّ بصلة لأصلها العقائدي الذي يليق بها لغة.

7 ـ الصورة السّابعة:

أَقَالَنِي مِنْ عِـثَارِي آخذًا بيَدِي   نَدْبٌ بِهِ أَوْرَقَتْ أغْصَانُ آمَالِي (1)

فعل + فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به (ضمير متصل) + جار ومجرور+ حال.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، لم يظهر الفاعل في بنية الجملة إنّما دلالة الصيغة في الفعل' أقالَ ' يشير إلى ضمير الغائب ' هو '، والنون للوقاية، والياء مفعول به، والجار والمجرور متعلّقان بفعل أقال، ' آخذًا بيدي 'حال، تخصص لتوضيح كيفية الإقالة، وكانت باليد، وهو مضاف، والباء حرف جر.

8 ــ الصورة الثامنة:

أبْعَدْتُهُ عنِ أضلُعٍ تشتاقُهُ   كَيْ لا يَنَامَ عَلَى فِرَاشٍ خَافِقِ (2)

فعل + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به(ضمير متصل)+ جار ومجرور+ نعت (فعل+فاعل مستتر+ مفعول به (ضمير متصل).

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره ' الشاعرا ' والمفعول به ضمير متّصل " الهاء" ، والجار والمجرور متعلّقان بفعل ' أبعدتُ ' وجملة ' تشتاقُهُ ' الفعل والفاعل "هي" المستتر، والمفعول به ' في محل جر نعت لأضلع، والنعت يصف الأضلع.

---

(1) ـ الديوان،ص 105.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 94.

9 ــ الصورة التّاسعة :

يمرُّ يَلتَقِطُ الزُّجَاجَ بذيلِهِ صَهْبَاءَ كالمِسكِ الفَتِيقِ لِنَاشِقِ [(1)]

فعل +فعل + مفعول به + جار ومجرور.

تكوّنت الجملة من فعل مضارعٍ أوّل، ثمّ فعل مضارع ثان، والفاعل محذوف؛ ضمير مستتر تقديره هو للفعلين ' يمرُّ' يلتَقِطُ '، ليلتقط الزجاجَ مفعول به، 'بذيله ' جار ومجرور متعلِّقان بفعل يلتَقِطُ، لتوضيح وسيلة الالتقاط.

10ــ الصّورة العاشرة:

تَرَى السَّمَاءَ دُخانًا.... [(2)]

فعل + فاعل مستتر + حال.

تكوّنت الجملة من فعل مضارعٍ، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو للفعل ' تَرَى ' لم يظهر الفاعل في بنية الجملة إنّما دلالة الصيغة في الفعل' تَرَى' تشير إلى ضمير المُخَاطَب ' أنتَ '، و' السمَاء مفعول به، و'دخانًا' حال تخصص مضمون الجملة وتصوّر لنا حال السماء.؟؟

11 ـ الصورة الحادية عشرة في قول الشاعر :

أقْبلْتُ مرتَادًا على جودِكَ [(3)]

فعل+فاعل +حال+ جار ومجرور.

[(1)] ـ الديوان، ص73.

[(2)] ـ المصدر نفسه، ص 98.

[(3)] ـ المصدر نفسه، ص 88.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره ' الشاعر '، و' مرتادًا ' حال يبيّن حالة الشاعر، وهو ينعمُ في خير أهل الجود، والجار والمجرور متعلقان بالحال.

12 ــ الصورة الثّانية عشرة:

يجري إلَيْكَ بِنَا سفِينُ أتْلَعٌ (1)

فعل +فاعل+جار ومجرور+جار ومجرور+فاعل نعت

تكوّنت الجملة من فعل مضارع،' إليكَ دلالة مكانية '، وتقديمه لاهتمام الشاعر بالاتجاه نحو صاحبه، وليس الوسيلة، و' بنَا 'جار ومجرور يتعلّقان بفعل يجري، و' سفينٌ' فاعل متأخّر، وأتلعٌ' نعت للسفين، معناه عاليا .

13 ـ الصورة الثّالثة عشرة: قال الشاعر :

رِكِبْتُ نَحْوَكَ كَلَّ لُجٍّ أَخْضَرَا (2)

فعل+ فاعل+ ظرف مكان +مفعول به +مضاف إليه+ نعت.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره ' الشاعر'، و'نحوك' ظرف ؛ وقد دلّ على مكان، وتقدّم عن المفعول به ' كلَّ ' لأهمّيّته في الخطاب، و' لجٍّ ' مضاف إليه، أخضر نعت لكلّ.

14 ــ الصورة الرَّابعة عشْرة:

ضَمَمْتُهُ ضمَّ الكَمِيِّ لِسَيْفِهِ (3)

(1) ـ الديوان، ص88.

(2) ـ المصدر نفسه، ص نفسها.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 93.

فعل+فاعل (ضمير متصل)+مفعول به(ضمير متصل)+مفعول مطلق+مضاف إليه+جار ومجرور+مضاف إليه.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره ' الشاعر ' والمفعول به ضمير متّصل' الهاء ' ، والمفعول المطلق 'ضمَّ ' جاء لتوكيد الضّمّ، والمضاف إليه' الكمّيّ'، والجار والمجرور لبيان نوع الضّمّ.

15 ــ الصورة الخامسة عشرة:

بدَّلَتْ من بُرُودِ سَحْقِ أَسْمَالِ [1].

فعل+فاعل+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ مضاف إليه.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، مع قرينة التّأنيث ' التاء ' الفاعل ضمير مستتر تقديره هي، والجار والمجرور. والمضاف الأوّل والثاني لتعريف هذه البرود.

16 ــ الصورة السادسة عشرة:

أَقَامَ فِي الحيّ أحوالا [2]

فعل+ فاعل +جار ومجرور+ مفعول فيه.

تكوّنت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر لم يظهر' هو' في الجملة،إنّما دلالة الصيغة في الفعل ' أقام ' والجار والمجرور ' في الحيّ' جملة فضلة ؛ لكن لأهمية المكان، وقيمته عند الشاعر تقدَّمت على المفعول به ' أحوالا '.

---

(1) ـ الديوان، ص103.

(2) ـ المصدر نفسه، ص122.

2-1ـ الجملة الفعلية المركّبة:

الجملة الفعلية المركّبة هي المكوّنة من مركّبين إسناديين فأكثر؛ أحدهما مرتبط بالآخر، وقد وردت في أنماط متعددة، ومختلفة في الديوان، وهذه أمثلة منها:

1 ـ الصورة الأوّلى:

صَلُّوا إِلَى سَيْفِكَ الْمَسْلُولِ وانحرفوا عن الصّليب الذي تِلْقَاؤُهُ سَجَدُوا (1)

فعل+فاعل (ضمير متصل)+جار ومجرور+ الموصول + ظرف مكان+مضاف إليه+ فعل+فاعل (ضمير مستتر.

تتألّف الجملة الفعلية المركّبة الأولى من فعل ماض مبني على الفتح، منع منظهورها اشتغال المحل، والواو ضمير في محل رفع فاعل، " إِلَى سَيْفِكَ" جار ومجرور متعلق بفعل صَلَّى، " المسلول" نعت مجرور، وتتألّف الجملة الفعلية المركّبة الثانية المعطوفة على الأولى من واو العطف، ومن فعل' انحرفوا ' والفاعل ضمير متصل، وجار ومجرور، والموصول' الذي'، وظرف مكان' تلقاء' ومضاف إليه (الهاء ضمير متصل)، وفعل سجَدُوا' والفاعل ضمير متصل تقديره ' الناس'.

2 ـ الصورة الثّانية:

يُجِيبُ فِيهَا الصَّدَى مَنْ ليسَ يَسْأَلُهُ ويَقْتُلُ الجُوعُ فِيهَا مَنْ لَهُ زَادُ (2)

فعل+ فاعل+ جار ومجرور+ مفعول به+(إحدى أخوات كان)+ فعل +فاعل (ضمير)، في مثل: فتتألّف الجملة الفعلية المركّبة من فعل 'يجيبُ '، و جار مجرور' فيها'، والفاعل '

(1) ـ الديوان، ص84.

(2) ـ المصدر نفسه، ص75.

الصَّدَى'، والمفعول جاء جملة موصولية، تتكوّن مِن ' مَنْ، وليس للنفي، وفعل يسأَلُ، مفعول به، والجملة غايتها توضيح الحدث الآني، والمستقبل.

3 ـ الصورة الثالثة :

وَدَّعتُ مَنْ أَهوَى، وقلتُ تَأَسُّفًا   أعززْ عَلَيَّ بأَنْ أَراكَ مفارِقِي (1)

فعل+ فاعل (ضمير متصل)+ موصول+ فعل+ فعل +فاعل مستتر.

تكوّنت بنية الجملة من فعل ماض ' ودَّعْتُ '، والفاعل ضمير متصل " الشاعر " ، واسم الموصول 'مَنْ' وفعول به منصوب ،وصلة الموصول لا محلّ لها من الإعراب .

4 ـ الصورة الرَّابعة:

أقبَلَتْ نَحْوَهُ الأرواحُ تَبْتَرِدُ (2)

فعل + مفعول فيه + فاعل + حال.

تتألّف الجملة الفعلية المركّبة من فعل، و' نحوه ظرف مكان، وهو مضاف، والهاء مضاف إليه، الأرواح فاعل مرفوع، وتبترد جملة فعلية في محل نصب حال .

5 ـ الصورة الخامسة:

فَقُلتُ مِنْ حَنَقٍ لَمَّا تَعَرَّضَ لِـي   مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليَربُوعَ من نَفَقِهِ (3)

فعل+فاعل(ضمير متصل "الشاعر")+ جار ومجرور+ لمَّا +فعل+ فاعل (مستتر) + مفعول به (جار ومجرور)+ موصول+ اسم إشارة +اسم موصول + فعل+فاعل+مفعول به+ جار ومجرور+مضاف مضاف إليه.

---

(1) ـ الديوان، ص94..

(2) ـ المصدر نفسه، ص 74.

(3) ـ المصدر نفسه، ص96.

تتألّف الجملة الفعلية المركّبة من فعل قلتُ، والتاء فاعل(ضمير متصل)، من حنقٍ جار ومجرورمتعلّق بفعل قلتُ، تعرض فعل مضارع،والفاعل مستتر، لي جار ومجرورمتعلق بفعل تعرّض، مَنْ اسم موصول، ذا اسم إشارة، الذي اسم موصول،أخرج فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر" هو" ، اليربوعَ مفعول به منصوب بالفتحة، مِنْ نفقِهِ جار ومجرور، نفقِهِ مضاف ومضاف إليه، وجملة القول 'مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليَربُوعَ من نَفَقِهِ' في محل نصب.

ثانيا ـ الجمـلـة الاسميـة:

الجملة الاسمية ‹‹ هي التي تصدّرت باسمٍ، وخلت من فعل ›› [1]؛ أي صدرها اسم.

- الجملة الاسمية البسيطة:

هي تلك الجملة التي تصدّرت باسمٍ، و‹‹ هي التي اكتفت بإسنادٍ واحدٍ في تركيبها، وجاءت عناصرها مفردة أو مركّبة تركيبًا غير إسناديّ ›› [2]، ولا تحتوي على مجموعة من الأسانيد، وقد وجدنا في الديوان الآتي :

1 ـ الصورة الأولى:

أنا أَشِيمُ بوارقَ الأنواءِ [3]

مبتدأ (ضمير) + خبر (فعل +فاعل + مفعول به +مضاف إليه).

---

(1) ـ ابن هشام الأنصاري، مُغْنِي اللَّبيب عن كتُب الأعاريب،ص424.

(2) ـ محمد خان، لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة،دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، عين مليلة،الجزائر، ط1، 2004، ص77.

(3) ـ الديوان، ص74.

المبتدأ ضمير منفصل، دالا عن المتكلّم المفرد، أشِيمُ فعل مضارع مرفوع بالضمّة، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، بوارقَ مفعول به منصوب، وهو مضاف، الأنواء مضاف إليه مجرور.

2 ـ الصورة الثانية :

بيدَاءُ كالمَحْرومِ فِي أحْوَالِهِ لا ذَا أُنيلُ وهذه لمْ تُعْمَرِ [1]

مبتدأ+ خبر(جار ومجرور+ جار ومجرور + مضاف إليه (ضمير متصل" الهاء").

تكوّنت الجملة من مبتدإ مفرد مرفوع ، أمّا الخبر فيتمثّل في ' كالمَحْرومِ فِي أحْوَالِهِ ' ' كالمَحْرومِ ' جار ومجرور، و ' فِي أحْوَالِهِ 'جار ومجرور، 'أحواله' مضاف ومضاف إليه، لتكتمل الجملة بهذا الشكل الذي يخبر المتلقّي بصورة خاصّة ومعيّنة.

3 ـ الصورة الثالثة:

الماءُ في النَّارِ شيءٌ غيْرُ مُطَّرِدِ [2]

مبتدأ +جار وجرور + خبر (نعت+مضاف إليه).

تكوّنت الجملة من مبتدإ مفرد، معرف بالألف واللام، و" في النار" جار ومجرور، أمّا الخبر فهو"شيءٌ غيْرُ مُطَّرِدِ'، مطّرد مضاف إليه، والجملة' ، و"شيءٌ غيْرُ مُطَّرِدِ' في محل رفع خبر.

4 ـ الصورة الرابعة:

حمَّامُنَا فيهِ فصْلُ القَيْظِ مُحتَدِمُ وَفِيهِ لِلبَرْدِ سرٌّ غيرُ ذِي ضَرَرِ [3]

---

[1] ـ الديوان، ص 88.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 81.

[3] ـ المصدر نفسه، ص90.

مبتدأ(مضاف ومضاف إليه)+(جار ومجرور+مبتدأ ثان+ مضاف إليه+خبر)+(خبر).

جاء المبتدأ "حمَّامُنَا " مرفوع، وهو مضاف و'نا' ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، 'فيه ' جار ومجرور متعلق بالمبتدإ، والمبتدأ الثاني " فصل القيظ" مرفوع بالضمّة الظاهرة، وهو مضاف و' القيظ' مضاف إليه مجرور، محتدم خبر فصل القيظ مرفوع، والجملة " فيهِ فصْلُ القَيْظِ مُحتَدِمُ " في محلّ رفع خبر المبتدإ الأول " حمّامنا".

5 ـ الصورة الخامسة:

هِمَمِي سَمَاءُ علاً [1]**.......**

مبتدأ + خبر (مضاف ومضاف)

جاء المبتدأ اسمًا مفردًا مضاف، ومرفوع منع من ظهورها اشتغال المحل، ويا النسبة مضاف إليه، و" سَمَاءُ" خبر المبتدإ، وهو مضاف و"علاً" مضاف إليه في محلّ جرّ.

6 ـ الصورة السادسة:

أكُلُّ بَنِي الآدابِ مِثْلِي ضائعٌ [2]**.....**

مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + خبر (مضاف ومضاف إليه) + خبر.

الهمزة أداة استفهام لا محل لها من الإعراب، كلُّ مبتدأ مرفوع ، وعامة رفعه الضمة الظاهرة، وهو مضاف، بنِي مضاف إليه، وهو مضاف والآداب مضاف إليه، مثلي خبر وهو مضاف، والياء مضاف إليه، ضائع خبر ثان مرفوع بالضّمّة في آخره.

7 ـ الصورة السابعة :

في كلِّ كَفٍّ مِنهُ خَمْسَةُ أبْحُرِ[3].

---

[1] ـ الديوان، ص 75.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 114.

[3] ـ المصدر نفسه،ص87.

خبر مقدّم (جار ومجرور، مضاف إليه)+(جار ومجرور)+مبتدأ مؤخر.

تتكون الجملة الاسمية مِن" في كلّ كفٍّ " جار ومجرور، و "كلّ " مضاف، وكفٍّ مضاف إليه مجرور، جاء الخبر مقدمًا لأنه شبه جملة في محل رفع، و" خمسةُ " مبتدإ مؤخّر، وهو مضاف، وأبحر " مضاف إليه.

8 ـ الصورة الثامنة:

عندِي حُشَاشَةُ نَفْسٍ في سبِيلِ رَدَى [1]

خبر مقدّم +مبتدأ +مضاف إليه+جار ومجرور+ مضاف إليه.

تكوّنت الجملة من خبر مقدّم لأنه ظرف وشبه جملة، وتقديمه نظرًا لاهتمام الشاعر بما يحسّه في جأشه، ولهذا جاءت على هذا التشكيل، و' حشاشة نفس ' مبتدأ مؤخر من مفردتين، والمضاف إليه لتعريف مبتدئه، وهكذا اكتملت الجملة، وتوضّحت دلالاتها.

9 ــ الصورة التاسعه:

لِلنَّبْعِ أَضْلَاعٌ، وَلِلْآسِ آذَانُ [2]

خبر مقدّم(جار ومجرور) + مبتدأ

تتكوّن الجملة الاسمية من خبر مقدّم " ؛ لأنه شبه جملة ؛(جار ومجرور)، ومبتدإ اسم مفرد، مؤخَّر لأنه نكرة، وكذلك في الجملة المعطوفة التي تتكوّن من خبر مقدّم ' للآس' ؛ لأنه شبه جملة ؛(جار ومجرور)، ومبتدإ مفرد مؤخَّر لأنه نكرة "آذان".

---

(1) ــ الديوان، ص 81.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 123.

- **الجملة الاسمية المركَّبة:**

الجملة الاسمية المركَّبة، وهي الجملة الكبرى‹‹ اسمية الصدر، فعلية العجز، نحو زيدٌ يقومُ أبوهُ ، كذا قالوا ، وينبغي أن يُزاد عكس ذلك في نحو ظَنَنْتُ زيدًا أبوهُ قائمٌ بناءً على ما قدَّمناه ››[1]، وفي تعريف آخر إنّ الجملة الاسمية ‹‹ تتألّف من وحدة إسنادية كبرى، تفرّعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى، أو أكثر مختلفة في أبنيتها ووظائفها التي تؤدّيها في صلب الجملة الكبرى ›› [2]، وتبرز في شكل إسنادين على الأقلّ أو ثلاثة أو أكثر.

1ـــ النمط الأوّل:

أُختُ الزّمانِ تكسَّبَتْ مِنْ خَلْفِهِ [3]

مبتدأ مركب(مضاف ومضاف إليه)+فعل+ فاعل (ضمير مستتر)+ جار ومجرور+مضاف إليه.

تشكّلت الجملة من' أُختُ الزّمانِ 'مبتدأ مرفوع، مضاف ومضاف إليه مجرور، في الشكل الإضافي، والخبر فعل ماض مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هي "، والتاء للتأنيث من سياق دلالة الجملة، و 'مِنْ' الجار والمجرور متعلّقان بفعل تكسَّبتْ، خلفه جار ومجرور، وهو مضاف والهاء ضمير متصل مضاف إليه.

2 ـ النمط الثاني:

نُورانِ ليْسَا يُحجَبَانِ عن الورَى   كَرَمُ الطِّباعِ ولا جَمَالُ المنظرِ [4]

---

(1) ــ ابن هشام الأنصاري مُغْنِي اللَّبيب عن كتُب الأعاريب، ج2،ص 427.

(2) ــ محمد خان، لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة،ص 97.

(3) ــ الديوان، ص 75.

(4) ــ المصدر نفسه، ص 87 .

مبتدأ+ إحدى أخوات كان+ اسمها (ضمير متصل)+ خبر ليس(فعل مضارع + جار ومجرور)+خبر (مضاف ومضاف إليه+واو العطف +لام النافية+مضاف ومضاف إليه).

تكونت الجملة من مبتدإ مثنّى" نوران "، ونكرة لأنه موصوف وصفا مخصّصا، وعلامة رفعه الألف لأنه مثنّى، " ليس" أداة نفي، والألف اسمها، و' يحجبان 'فعل مضارع مرفوع،وعلامة رفعه ثبوت النون لأنه من الأفعال الخمسة، والجار والمجرور كذلك متعلّقان بفعل يحجُبان، و ' يحجبان عن الورى ' في محل رفع خبر ليس، ثمّ كَرَمُ خبر نوران، والطِّباعِ مضاف إليه،ثمّ واو العطف، لا النافية، و' جَمَالُ' خبر نوران، والمنظرِمضاف إليه، وهذه الجمل في هذا البيت الشعريّ من أطول الجمل في الديوان، وتتعانق مع بعضها، لا نستطيع حذف حرف منها، وهنا تبدو عملية السبك في لغة الشاعر.

وقد تعرب: كَرَمُ الطِّباعِ / جَمَالُ المنظرِ مبتدأ مرفوع بالضمة، وخبرهما مقدّم في صدر البيت ' نُورانِ ليْسَا يُحجَبَانِ عن الورَى.

3 ـ النمط الثالث:

الحظُّ ينكرُهَا [1]..........

مبتدأ + خبر (فعل + فاعل ضمير مستتر)+مفعول به ضمير متصل " الهاء").

تكونت الجملة من مبتدإ معرّف، مفرد، مرفوع، والخبر فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر " هو" مجازًا تقديره هو من خلال سياق دلالة الجملة، والهاء مفعول به ضمير متصل.

4 ـ النمط الرابع:

الشِّعْرُ يشْهَدُ أنّي مِنْ كَوَاكِبِهِ [2].......

---

[1] ـ الديوان، ص 96.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 97.

مبتدأ + خبر (فعل + فاعل ' ضمير مستتر' + إحدى أخوات إنّ +اسمها ' ضمير متصل)+ خبر (جار ومجرور+ مضاف إليه).

تكونت الجملة من مبتدإ معرّف، مفرد، مرفوع، والخبر فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر مجازًا تقديره هو من خلال سياق دلالة الجملة، ثم إحدى أخوات إنّ، والياء ضمير متصل اسم أنّ، والجار والمجرور والمضاف إليه في محلّ رفع خبر أنّ، والجملة الفعلية ' يشْهَدُ أنّي مِنْ كَوَاكِبِهِ ' في محلّ رفع خبر المبتدإ ' الشِّعر '.

5 ـ النمط الخامس :

المَروُ فِي الحَرَّةِ الرّجلاءِ قَد حَمِيَتْ كَأَنَّهُنَّ مِنَ العشّاقِ أكبادُ [1]

مبتدأ + خبر (جار ومجرور+ نعت+ أداة تحقيق + فعل + فاعل (ضمير مستتر).

تشكّلت الجملة من مبتدأ المَروُ، في الحرة جار ومجرور، الرجلاء نعت+ أداة تحقيق + حميتْ فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر" هي" ، والجملة الفعلية " قد حميت" في محل رفع خبر.

6 ـ النّمط السّادس:

زُهْرُ الكواكِبِ كلُّهَا شَهِدَتْ [2]**.......**

المبتدأ مركّب (مضاف ومضاف إليه)+ أداة توكيد +خبر جملة فعلية.

جاء المبتدأ مركب، في حالة إضافة مرفوع 'مضاف ومضاف إليه ' كلّها أداة توكيد لفظي، شهدتْ (فعل ماض، والتاء للتأنيث، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي زهر الكواكب، الجملة الفعلية في محل رفع خبر للمبتدإ ' زهر الكواكب.

---

[1] ــ الديوان، ص 85.

[2] ــ المصدر نفسه، ص89.

7 ـ النمط السابع :

هنَّ السيوفُ مِنَ الرَّدَى طُبِعتْ [1]

مبتدأ أوّل(ضمير منفصل)+ مبتدأ ثان+ خبر+ (جار ومجرور +فعل+ فاعل مستتر).

تكوّنت الجملة من مبتدإ أول(ضمير الغائب هنّ) في محل رفع، السيوف مبتدأ ثان مرفوع، من جار ومجرور، ' طبعتْ ' فعل ماض، والتاء للتأنيث من سياق الجملة، والفاعل ضمير مستتر تقديره السّيوف، والجملة 'مِنَ الرَّدَى طُبِعتْ ' في محل رفع المبتدإ الثاني السُّيوف،والجملة الاسمية السُّيُوفُ مِنَ الرَّدَى طُبِعتْ في محلّ رفع خبر للمبتدإ الأول هنّ.

8 ـ النمط الثامن:

هُوَ آثَرَ النّمْريَّ صاحبَهُ بالمَاءِ فِي دويَّةِ الفَقْرِ [2]

مبتدأ (ضمير منفصل)+ خبر(فعل + فاعل مستتر+ مضاف إليه + جار ومجرور+ جار ومجرور+ مضاف مضاف إليه.

جاء المبتدّأ ضميرًا 'هو'، والخبر جملة فعلية بدءًا من فعل ' آثَرَ النّمْريَّ صاحبَهُ بالمَاءِ فِي دويَّةِ الفَقْرِ '، والفاعل ضمير مستترتقديره هو، والمفعول صاحبَه بدل، و" الهاء" المضاف إليه، والعجز فضلة في الجملة.

9 ـ النّمط التاسع :

الرَّوضُ يرشُفُ رِيقَ الطَّلّ عن تَرَفٍ [3]

مبتدأ+ فعل مضارع +فاعل+ مفعول به + مضاف إليه+جار ومجرور.

---

(1) ـ الديوان، ص89 .

(2) ـ المصدر نفسه، ص89.

(3) ـ المصدر نفسه،ص 122.

تكوّنت الجملة من مبتدإ مفرد، معرف بالألف واللام، مرفوع بالضمة الطاهرة على آخره، يرشُفُ فعل مضارع مرفوع بالضمة الظاهرة، والفاعل ضمير مستتر تقديره الروض مجَازًا، و'ريقَ ' مفعول به منصوب، وهو مضاف و' الطّلّ' مضاف إليه مجرور، ' عن ترفٍ' جار ومجرور متعلقان بفعل يرشُفُ، والجملة الفعلية'يرشُفُ رِيقَ الطَّلَّ عن تَرَفٍ' في محلّ رفع خبر المبتدإ' الرّوض' ليحقق استعارة يرشف، والريق وهي من لوازم الإنسان.

10 ـ النّمط العاشر:

منازلٌ لَكِ يا سَلْمَى بِذِي ضالٍ هَيَّجْنَ لاعجَ أوصَابِي وَبَلْبَالِي (1)

مبتدأ محذوف+ خبر+ جار ومجرور+أداة نداء ومنادى+ جار ومجرور+ مضاف إليه+فعل والفاعل مستتر+ مفعول به+ أداة عطف ومعطوف.

تكوّنت الجملة من مبتدإ محذوف تقديره هذه، "منازل" خبر لمبتدإ محذوف، أمّا الجار والمجرور' لك ' متعلّقان بالمبتدإ، فجملة النّداء،' بذي' جار مجرور، والمضاف، 'هيَّجنَ' فعل ماض مبني على السكون،والنون نون النسوة، والفاعل ضمير مستتر تقديره ' منازل'، 'لاعجَ' مفعول به، و' لاعجَ أوصابي' مضاف ومضاف إليه، ثمّ واو العطف و' بلبالي ' معطوف، والجملة الفعلية ' هَيَّجْنَ لاعجَ أوصَابِي وَبَلْبَالِي' في محل رفع خبر للمبتدإ منازل، لتحقّق الجملةُ التعبيرَ عن حالةِ الشاعر التعسة.

– الجملة المنفية:

كل الكلام جملة مثبتة أو منفية، وبهذا يكون‹‹النفي نظير الإثبات،لأن الكلام إمّا إثبات وإمّا نفي ›› (2)، وفي حالة النفي تستوقفنا الجملة المنفية بشكلها الإسنادي بالإضافة إلى أداة

(1) ـ الديوان، ص103.

(2) ـ محمد خان، لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص77.

النفي، ولهذا فللجملة المنفية مواصفات هي ‹‹ أسلوب لغوي لنقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطَب ›› [1]، وجاء في 'الاتقان في علوم القرآن ' للسيوطي ‹‹ من أقسام الخبر: النفي، بل هو شطر الكلام كله، والفرق بينه وبين الجحد: أن النفي إن كان صادقًا سُمي كلامُهُ نفيًا، ولا يُسمّى جحدًا، إن كان كاذبًا سمي جحدًا ونفيًا ›› [2]، وللنفي أدوات وهي ‹‹لا، لات، وليس، وما، وإن ولم، ولمَّا›› [3]، سنمثل لها من ديوان الشاعر بـ: لم، ليس، ما، لا النافية، كما يلي:

أ ـ في نمط أوّل جاء النفي بـ لم في مثل قول الشاعر:

الدّهرُ أَخوَنُ مِنْ أنْ يَسْتَقِيمَ لكمْ   وإنَّمَا جَادَ عَنْ كُرهٍ ولَمْ يَكِدِ [4]

فالجملة الفعلية 'لم يكد' أدَّت دورًا في بنية الجملة، وأدّت معنى نفي دلالة تردّدت في ذهن المتلقّي، وجاء النفي بلمْ في مثل قوله :

ولكنّنِي مِنْ بينِهَا لمْ أُطَوَّقِ [5]

لم يتمّ التطويق.

ومثله: **إنْ شِئتَهَا اليَومَ لمْ أَمْطُلْ بِهَا لِغَدِ** [6]

والمطْلُ لم يتم بل بقي متأرجحا بين اختيار وأمر الحبيبة.

ب ـ وفي نمط ثان جاء النفي بـ ليس كما في البيت الشعري:

---

(1) ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه،دار الرائد العربي،بيروت، لبنان،1406هـ/1986م،ص246.

(2) ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1693.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 1694.

(4) ـ الديوان، ص 82.

(5) ـ المصدر نفسه، ص 95.

(6) ـ المصدر نفسه، ص81.

أَقامَ العِلمَ دَهرًا لَيسَ يَبْدُو لهَا مِنْهُ سِوَى نُتَفٍ خِدَاجِ [1]

تمّ النفي بـ' ليس' ، ولكن أداة الاستثناء سوى جعلت كل العلوم تبدو ضئيلة أمامه علمه ممدوحه، وجاء النفي بـ" ليس " في قوله :

يُجِيبُ فِيهَا الصَّدَى مَنْ ليسَ يَسْأَلُهُ [2]

هنا نفي السُّؤال تماما، ومثل:

نُورانِ ليْسَا يُحجَبَانِ عن الورَى كَرَمُ الطِّباعِ ولا جَمَالُ المنظرِ [3]

وهنا نفي نفي حجب كرم الطباع، وستر جمال المنظر.

ج ـ وفي نمط ثالث جاء النفي بـ "ما " كما في البيت الشعري:

يَا زُهْرُ زُهْرُ إيادٍ لا كَمَا زَعَمَتْ زُهْرُ النُّجُومُ فَمَا للصَّيْدِ أَنْدَادُ [4]

فنفي وجود أنداد للصيد.

وجاء النفي بـ ما في قوله :

وَكَانَ موعِدُهُمْ وَالْحَيْنُ أَنْجَزَهُ لكيْ تُرَاقَ دِمَاءٌ مَا لَهَا قَوَدُ [5]

يقول: 'مَا لَهَا قَوَدُ' ، وهنا نفي الثأر لمثل هذه الدماء لكثرتها.

د ـ وفي النمط الرابع جاء النفي بـ لا كما في البيت الشعري:

يُرْدِي ويصرَعُ أَقْوَامًا، عُيُونُهُمُ حُمُرٌ مِنَ الرَّوعِ لا حُمْرٌ مِنَ الرَّمَدِ [6]

---

[1] ـــ الديوان، ص 78.
[2] ـــ المصدر نفسه، ص 85.
[3] ـــ المصدر نفسه، ص 87.
[4] ـــ المصدر نفسه،ص 85.
[5] ـــ المصدر نفسه، ص84.
[6] ـــ المصدر نفسه، ص82.

يقول: لا حُمْرٌ مِنَ الرَّمَد أي نفي المرض والعِلَّة عنها، بل هي حمر من الخوف.

لا يُكسِرُ اللهُ مَتْنَ الرُّمْحِ إنَّ بِهِ نَيْلَ العُلا، أَتَاحَ الكَسْرَ لِلْقَلَمِ [1]

ينفي الشاعر أن يكسر الله السيف الذي يطلب العلا والمجد، والحق بالقوة، ومن خلال هذه الأمثلة يتضح استخدام الشاعر مجموعة كثيرة من أدوات النفي للاسم والفعل كما سبقت الإشارة

- الجملة المؤكَّدة :

التوكيد هو أحدُ الأساليب اللغوية التي تُستخدم من أجل تأكيدِ وتثبيت معنىً أو أمرٍ مُعين عند المتلقّي أو السّامع، غايته من ذلك إزالةُ الشكوك التي تخامر بال المتلقّي أحياناً، وينقسم التّوكيد إلى نوعين: التّوكيد اللفظي، والتّوكيد المعنوي، وهناك نفي أدواتٌ مثل: إنّ، لكنّ، وتُسمى أدواتِ التّوكيد، وأخرى من أنواع التّوابع مثل: النعت، والعين والنفس، وكلا، وكلتا، وكلّ وجلّ.

النمط الأول الجملة المؤكّدة بـ إنّ:

1ـ الصورة الأولى:

إنْ لا تَكُنْ أعْيُنًا نَجْلاً فَإِنَّ لَهَا فِي أضلُعِ القَوْمِ مثلَ الأعْيُنِ النَّجُلِ [2]

الفاء عطف، أداة توكيد+ خبر(جار ومجرور+جار ومجرور+ مضاف إليه+ مبتدأ(مضاف+مضاف إليه+ نعت).

تصدّرت إنّ الجملة الاسمية، التي أُخِّر مبتدؤها' مثلَ الأعينُ النُّجُل'، والجملة " لَهَا فِي أضلُعِ القَوْمِ " لها ' جار ومجرور، ' في أضلع جار ومجرور'، أضلع مضاف، و "القومِ "

---

(1) ــ الديوان، ص112.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 98.

مضاف إليه، مِثلَ اسم إنّ مؤخّر منصوب، وهو مضاف، والأعين مضاف إليه، " " النُجلِ " نعت تبع المنعوت في حركته، وعدده، وجنسه، وأكّدت إنّ وجود الأعين النجل.

ـ الصورة الثانية:

أداة توكيد+ مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + جار ومجرور+ خبر + جار ومجرور).

لَيْسَ اعْتِذَارُكَ بالأشْغَال أَقْبَلُهُ فَإِنَّ شُغْلَكَ بِي أَدْنَى إلى الشَّرَفِ [1]

تصدّرت أداة التوكيد" إن" الجملة الاسمية، " شُغْلَكَ " اسمها منصوب، وهو مضاف والكاف في محل مضاف إليه،" بِي"جار ومجرور جاء للتوضيح وللتخصيص،" أدنى خبر إن في محل رفع، و"إلى الشَّرَفِ" جار ومجرور، والجملة"أَدْنَى إلى الشَّرَفِ" في محل رفع خبر إنَّ.

ـ الصورة الثالثة:

أنّ+ مبتدأ (ضمير)+خبر (جملة اسمية تأخّر المبتدإ)

أَزرَى عَلَى البَحْرِ الخِضَمِّ لأنَّهُ فِي كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرِ [2]

تصدّرت أداة التوكيد" أن" الجملة الاسمية، والهاء الضمير المتصل اسم أن في محل نصب،ثم الخبر في الجملة الاسمية تقدّم " فِي كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ" جار ومجرور ومضاف، والمبتدأ " خَمْسَةُ أَبْحُرِ"مضاف ومضاف إليه، والجملة " فِي كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرِ" في محلّ رفع خبر أن، والجملة تؤكّد ما يريد أن يقوله الشاعروهو عظمة كرم الممدوح.

الصورة الرَّابعة:

أداة توكيد+ مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + خبر (فعل+جار ومجرور+ نائب فاعل + مضاف ومضاف إليه).

---

[1] ـ الديوان، ص 92.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 87.

واذْهَبْ بِشَــأْنِكَ إنَّ مُقْلَتَهَا سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ [1]

تصدرت أداة التوكيد " إنّ "، مقلتَهَا اسم إن منصوب، وهو مضاف والهاء مضاف إليه، والجملة الفعلية المبنية للمجهول " سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ" فعل ماض مبني للمجهول، موصول بتاء التّأنيث، الباء حرف جر، وبابل اسم مجرور، قهوةُ نائب فاعل مرفوع، وهو مضاف، والسِّحْرِ مضاف إليه مجرور، والجملة الفعلية " سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ" في محل رفع خبر إنّ التي أكّدت خبر السقي.

ـ الصورة الخامسة:

أداة توكيد+ مبتدأ (ضمير)+ خبر(جار ومجرور + صفة+ الباء زائدة + ظرف زمان).

وإنّي من الوُرْقِ السَّوَاجِعِ بالضُّحَى ولكنَّنِي مِنْ بَيْنِهَا لمْ أُطَوَّقِ [2]

تصدرت أداة التوكيد الجملة، والياء ضمير المتكلم في محل نصب اسم إنّ، " مِنَ الوُرْقِ " جار ومجرور، "السواجعِ " نعت تبع المنعوت في حركته، وعدده، وجنسه، الباء زائدة، الضحى ظرف زمان مفعول فيه في محلّ نصب، والجملة " من الوُرْقِ السَّوَاجِعِ بالضُّحَى " في محلّ رفع خبر إنّ، والأداة هنا تؤكّد على أنَّ الشاعر يشعر بأنّه من بين الحمام البهي ينشد تراتيل البوح.

الصورة السادسة:

ولَا ذَنْبَ لِي عِندَ الزَّمانِ عَلِمْتُهُ سِوَى أَنَّني للشّعرِ آخِرُ نَاظِمِ [3]

أداة التوكيد +اسمها+ جار ومجرور+ خبر + مضاف إليه.

---

[1] ـ الديوان، ص 89.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 95.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 115.

في عجُز البيت تصدّرت أداة الاستثناء الجملة، ثم تلتها أداة التوكيد' إنّ'، اسمها ضمير متصل، وللشّعر جار ومجرور، ' آخِرُ نَاظِمِ '،خبر أنّ مرفوع، وهو مضاف، وناظم مضاف إليه، ما يدلّ على أن الشاعر يتأسّف كثيرا، ومؤكّدًا عن جهله في الأخير بأنّه آخر الشعراء في زمانه.

التوكيد بحرف الجر:

ـ الصورة الأولى: التوكيد بـ " مِن " :

لهُ مِنَ المجدِ أخْلاقٌ مَعَــشَّقَةٌ مَنْ يسْلُ عَنْهُ فَإنّي لستُ بالسَّالِي[1]

خبر مقدّم (جار ومجرور+جار ومجرور) +' أخلاقٌ ' مبتدأ +' معشّقةٌ 'نعت.

فقد أدخل حرف الجرّ مِنْ على لفظة ' المجد ' أفاد التوكيد، وقد أبرز اسم المؤكَّد الذي جعله محور البيت وجوهر المعنى، وتخصيصا للفظة المجد كي يؤثّر في المتلقّي.

ـ الصورة الثانية التوكيد بالباء :

فـ أَقَالَنِي مِنْ عِـثَارِي آخِذًا بِيـدَي نَدْبٌ بِهِ أَوْرَقَتْ أَغِصَانُ آمَالِي[2]

فعل + الفاعل ضمير مستتر+جار ومجرور+مضاف إليه+حال+جار ومجرور.

قد أدخل حرف الجرّ " الباء" على لفظة ' يدي ' ليفيد التوكيد، والأصل فيها آخذا يدي، فجاء حرف الجر لزيادة التوكيد، ببيان كيفية الأخذ، وبأي وسيلة، وهذا أيضا لتوكيد المعنى كي يؤثّر في المتلقّي فيصدّقه.

---

(1) ـ الديوان، ص 105.

(2) ـ المصدر نفسه، ص105.

الصورة الثالثة التوكيد بـ كلّ :

زُهْرُ الكَوَاكِبِ كلُّهَا شَهِدَتْ أنَّ السِّيَــادَةَ فِي بـَنِي زُهـرِ [1]

أداة توكيد+ مبتدأ + خبر (جار ومجرور+ مضاف إليه).

يبدو التوكيد الأول في لفظة' كل' والشاعر يؤكد جميع الكواكب قد شهدت على هذا الشرف العظيم الذي نالته قبيلةُ بني زُهْرِ، ثمّ تصدّرت أداة التوكيد " أن" الجملة الاسمية، ـ في عجُز البيت ـ " السيادةَ " اسمها منصوب، في حرف جر،' بني 'مبني في محل جرّ، وهو مضاف، و"زُهْرِ " مضاف إليه مجرور، والجملة " فِي بـَنِي زُهْرِ" في محلّ رفع خبر أنّ، حيث أكّد الشاعر شهادة الكواكب جميعا، على سيادة بني زهر.

الصورة الرّابعة بنون التوكيد:

لا تَحْمِلَنِّي على التسويف في هبةٍ فَيَلْتَقِي فَرَحِي فِيهَا مَعَ الأسَفِ [2]

لا الناهية +فعل أمر بنون التوكيد +جار ومجرور متعلق بفعل تحملني، قد ألحق الشاعر نون التوكيد الخفيفة بفعل الأمر' لا تَحْمِلَنِّي'،وهي من بين أدوات التوكيد، ودلالة نون التوكيد على أنّ الشاعر ردّ على رفضه لمن يعتذر له لأنه انشغل بآخرين ونسيه، ودلالة النسيان هو عدم الاهتمام بالآخر.

2 ـ النمط الثاني (التوكيد بـ القسم):

القسم أسلوب توكيد، وهو عقد في ميعاد وشهود لا خيانة فيه، ويعاقب من خانه، فيه يبّين الحالف بكلّ حزم وعزم على ما شاهد أو العكس، وعلى ما فعل أو العكس، وعلى أن تلك القضية حق أو باطل، وهو من الظواهر الأسلوبية في شعراء العرب، من العصر

---

(1) ـ الديوان، ص 89.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 92.

الجاهلي إلى اليوم، واستخدم الشعراء أشكالا متعددة حسب عقيدتهم، وقد استخدموا حرف الواو،الباء، التاء، ولكن لم تسبق إلا لفظة الجلالة 'الله' حسب ما وصلنا من الأشعار،حيث ورد القسم بمختلف الصفات في الجاهلية والإسلام، وفي الديوان ورد بصغتين اثنتين أوّلاها:

حرف القسم/ المقسم به/ ما النافية/ جملة القسم.

والله مَا أدْرِي وَإنّي واقفٌ   للرَّاحِ بَيْنَ تَحَيُّرٍ وَتَعَجُّبِ [1]

واضح تصدر القسم هذا البيت، وهو قسم معروف بالصيغة المألوفة في العقيدة الإسلامية، ومقبول، وهو يدل على تأكيد عدم دراية الشاعر، وعدم إحساسه بالحيرة والإعجاب في ذلك المشهد الذي يعيشه في لحظة ما.

والصيغة الثانية في قوله:

لَعَمْرُ أبيكَ الخَيْرُ مَا آمَلَ الغِنَى   للِينِ لَبُوسٍ وَاحتفَالِ مَطَاعِمِ [2]

جاء في تفسير ابن كثير في بداية الآية ﴿ لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعمَهُونَ﴾ [3]، وهنا قد ‹‹ أقسم تعالى بحياة نبيّه صلوات الله وسلامه عليه، وفي هذا تشريف عظيم ومقام رفيع، وجاه عريض›› [4]، ومنه نعتبر لفظة لَعَمْرُكَ قسمًا، وفي صيغتها وأصلها يمينا، فإن هذا تأكيد لتلك الجملة في البيت الشعري، وقد جاء القسم في البيتين تخفيفا لطول الكلام بالجواب المراد لعمرك ما أقسم به، وجاء في صورة حذف فيها الخبر، لأن الجملة لَعُمْرُكَ قَسَمِي أو حَلْفِي، واستعملت العرب لَعَمْرُكَ مفتوح العين دون الضّمّ،هكذا قالت العرب .

---

[1] ـ الديوان،ص 75.

[2] ـ المصدر نفسه، 114.

[3] ـ الحجر، ص 72.

[4] ـ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،1426هـ/2006م،ج2،ص1020.

ــ النّمـط الثالث: التوكيد بـ قد، ولقد:

يتكوّن هذا النمط من جملة فعلية مؤكّدة بإحدى الأداتين قدْ، أو لقد، وكلّ أداة تؤدّي دورها البلاغي، وقد جاءت في الديوان على صور متعددة ومختلفة كما يلي:

ــ الصورة الأولى:

فكأنَّمَا إنسانُهَا مَلاَّحُهَا ... قَدْ خَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيحُ [1]

قد+ فعل + جار ومجرور+ الفاء أداة عطف+ فعل ماضي ناقص+ خبر (جملة فعلية)

تصدرت قد الجملة للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، " من غرقٍ " جار ومجرور، بالفـاء. أداة عطف، ظلّ فعل ماض ناقص، اسمها محذوف تقديره هو ' إنسانها ' من سياق الجملة، "يميح فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره إنسانها، والجملة الفعلية " يميحُ" في محل رفع خبر ظلّ.

الصورة الثانية:

وَبَنَاتُ أعْوَجَ قَدْ بَرِمْنَ بِصُحْبَتِي ... مِمَّا قَطَعْنَ مِنَ اليَبَابِ المُقفِرِ [2]

قد+ فعل +فاعل +جار ومجرور+ فعل +فاعل+ جار ومجرور+ نعت.

تصدرت " قد "الجملةَ للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، ونون النسوة ضمير في محل رفع فاعل، " " ممَّا " جار ومجرور، " قطعن فعل ماض، والنون ضمير في محل رفع فاعل، "مِنَ اليَبَابِ" جار ومجرور، متعلق بفعل قطع، و" المُقْفرِ " نعت تبع المنعوت في حركته الجر، وعدده المفرد، وجنسه المذكّر.

[1] ــ الديوان، ص 71.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 88.

ـ الصورة الثالثة:

قد+فعل ماض+ مفعول به+ جارومجرور+ واو العطف+ معطوف.

مَنْ جَدُّهُ كَعْبُ بْنُ مَامَةَ قَدْ حَازَ النَّدَى بالطَّيِّ والنَّشْرِ [1]

تصدرت قد الجملة للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، الفاعل ضمير مستتر تقديره كعب بن مَامةَ، "النّدَى" مفعول به منصوب بالفتحة، منع من ظهورها اشتغال المحل، "بالطَّيِّ" جار ومجرور متعلّق بفعل حاز، الواو حرف عطف، و" النشرِ " معطوف على الطّيّ والجملة مؤكّدة الحِيازة بقد.

ـ الصورة الرابعة:

قد+ فعل ماض+ جار ومجرور+جار ومجرور+ فاعل+ واو العطف+ اسم معطوف.

مَالِي وإيطَانِهَا دَارًا وَقَدْ سَئِمَتْ مِنَ المُقامِ بِها خَيْلِي وَأَحْمَالِي [2]

تصدرت " قد " الجملة الفعلية،" سئمتْ" فعل ماض، و" التاء للتّأنيث "، "من المُقام " جار ومجرور، و "بها" جار وجرور متعلق بفعل "سئم"، "خيلي فاعل مرفوع بالضّمّة منع من ظهورها اشتغال المحل، وهو مضاف والياء في محل جر مضاف إليه، الواو حرف عطف، "أحمالي" اسم معطوف، وهو مضاف ةالياء في محل جرّ مضاف إليه، والشاعر يؤكّد على سأَم المقام.

ـ الصورة الخامسة:

والمَرْوُ فِي الحَرَّةِ النجلاءِ قَدْ حَمِيَتْ كَأَنَّهُنَّ مِنَ العُشَّاقِ أكْبَادُ [3]

---

[1] ـ الديوان، ص 88.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 104.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 75.

قد+ فعل ماض + أداة تشبيه كأنّ + هنّ اسم كأنّ + جار ومجرور + خبر.

تصدرت " قد " الجملة الفعلية، " حَمِيَتْ" فعل ماض، و" التاء للتّأنيث "، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي " المَرْوُ " من سياق الجملة، كأنّ أداة تشبيه، هنَّ ضمير متصل اسمها في محلّ نصب، " من العشّاق "جار ومجرور، "أكبَادُ خبر كأنَّ مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظاهرة على آخره، والجملة تؤكّد الحماية.

ـ الصورة السادسة :

يَا مَعْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ   إمَّا مِنَ الحَيْنِ أو من شِدَّةِ الفَشَلِ [(1)]

قد+ فعل ماض+ مفعول به + مضاف.

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحقّقت التوكيد لأنها سبقت الفعل الماضي، شالتْ فعل ماض مبني على الفتح، والتاء تاء التّأنيث، " نَعَامَتُكُمْ " فاعل مرفوع بالضّمّة الظاهر على آخره، وهو مضاف "كم" ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، و‹‹ الجملة قد أكّدت المثل الذي يضرب لمن مات حقيقةً فيقال " ماتت نَعَامَتُهُ " ›› [(2)]

ـــ الصّورة السابعة:

قد+ فعل ماض مبني للمجهول+ نائب فاعل+ مضاف إليه.

هُنَّ المَنَازِلُ قَدْ أَودَتْ مَعَالِمُهَا   وَبَدَّلَتْ مِنْ بُرُودِ سَحْقِ أَسْمَالِ [(3)]

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحقّقت التوكيد، " أَودَتْ فعل ماض مبني للمجهول، والتاء تاء التّأنيث، " معالمُكمْ " نائب فاعل مرفوع بالضّمّة الظاهر في آخره، وهو مضاف

---

(1) ـ الديوان، ص 98.

(2) ـ ابن منظور، لسان العرب، ص 376.

(3) ـ الديوان، ص 103.

و"كم" ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، ويقال أودَى المَوتُ بِهِ، والجملة" قَدْ أَودَتْ مَعَالِمُهَا" بقد تأكّدَ وأد معالم المنازل.

ـ الصورة الثامنة:

فَرْقَعَةُ الأرضِ قَدْ أَبْدَتْ مِسَاحَتَهَا شُهُبٌ أَفَاضَتْ زَوَايَاهَا بِأَشْكَالِ (1)

قد+ فعل ماض+ مفعول به + مضاف.

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحقّقت التوكيد،" أَبدَتْ " فعل ماض مبني على الفتح، والتاء تاء التّأنيث، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي 'فَرْقَعَةُ الأرضِ'، "مَسَاحَتَهَا " مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، وهو مضاف والهاء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، والجملة بـ" قَدْ أَبْدَتْ مِسَاحَتَهَا " أكّدت بُدُوَّ مساحتها الجدباء.

الصورة التاسعة:

قد + فعل ماض+ فاعل+ مفعول به + مفعول به ثان +جار ومجرور.

أَمَّا الرِّيَاضُ فَقَدْ أَمْهَرْتُهَا قَدَحًا مِنَ المُدَامِ نِكَاحًا ليسَ فِيهِ وَلِي (2)

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحقّقت التوكيد،" أَمْهَرْتُهَا " فعل ماض مبني على السكون لاتصاله بتاء المتكلِّم، والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، والهاء ضمير متصل في محل نصب مفعول به منصوب، "قَدَحًا " مفعول به ثان منصوب بالفتحة الظاهرة في آخره،"من المُدَامِ " جار ومجرور متعلق بالمفعول به الثاني قدحًا، والجملة تفيد توكيد دفع الثمن من طرف الشاعر.

(1) ـ الديوان، ص 104.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 101.

ــ الصورة العاشرة:

وَلَقَدْ وَصَفتُ لِعَاذِلِي مِنْ حُسْنِهِ طُرَفًا فَـوَدَّ بِأنَّهُ لَمْ يَعْذِلِ [1]

لام التوكيد+ قد التوكيد الثاني +فعل ماض+فاعل+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ مفعول به.

" اللام" لام توكيد، و بعدها " قد " أداة توكيد أيضا، وَصَفتُ " فعل ماض مبني السكون لاتّصاله بتاء المتكلّم، والتاء في محلّ رفع فاعل، " لِعَاذِلِي " جار ومجرور، " مِنْ حُسْنِهِ " جار ومجرور، حسن مضاف والهاء مضاف إليه، " طُرَفًا " مفعول به مؤخر، منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، و"لقد" أكدت وصف الشاعر لحبيبته وصفا رائعًا مدهشًا للعاذل لكن هذا العاذل لم يعذل وأطال اللوم.

النمط الرابع (التوكيد المفعول المطلق):

تَشِـفُّ وراءَ فِـطْـنَـتِـهِ الـمَـعَـانِي شَـفِـيـفَ الرّاحِ مِنْ خَلفِ الزُّجاج [2]

فعل+ ظرف مكان+مضاف+مضاف إليه+فاعل+ نعت + مفعول مطلق.

ومن أدوات التأكيد المفعول المطلق هو مصدر يؤتى به بعد فعل صريح من لفظه أو من معناه لتأكيده أو بيان نوعه أو بيان عدده، وفي البيت جاء المفعول المطلق لتوكيد الفعل' تشِفُّ/ شفيفَ .

وفي قول الشاعر أيضا:

تَـمْـشِي بِهَـا الخَيْلُ لا جُردٌ مُطَهَّمَةٌ مَشْيَ الكَواعِبِ فِي حلي وَفِي حُلَلِ [3]

---

[1] ــ الديوان، ص100.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 78.

[3] ــ المصدر نفسه، ص98.

وفي هذا البيت جاء المفعول المطلق " **مَشْيَ** " للتوكيد الفعل **تمشي** .

ـ النمط الخامس(كلا)

وكِلاهُمَا جُمـعًا لِيَحْيَى فَلْيَدَعْ   كِتْمَـانَ نُورِ عَلائِهِ المُتَشَهِّرِ [1]

واستخدم الشاعر ' كلّ ' للتوكيد المعنوي، ولإزالة احتمال الشك، وبخاصة عندما أضيف إلى ضمير "هما "، ويقصد بها الشاعر ' كَرَم الطباع' وجمال المنظر، وهو يؤكّد على أنهما نوران لا يحجبان عن الرائين، ولا يطمسان أبدًا.

ثانيا– التراكيب الإنشائية وأنواعها :

الجملة الإنشائية، وهي كل كلام يُنشِئُه المتكلم غرض طلب شيء ما، أو غرض التعبير عن انفعال في النفس، وبالتالي فهي لا تحتمل الصدق أو الكذب، جاء في الإتقان ‹‹ الكلام إن أفاد بالوضع طلبًا فلا يخلو: إمَّا أن يطلب ذكر الماهية أو تحصيلها أو الكفّ عنها، والأول الاستفهام، والثاني الأمر، والثالث: النّهي›› [2]، وبالتفصيل ‹‹ فقد يكون الطلب أمرًا أو نهيًا أو نداءً أو استفهامًا أو دُعاءً أو ترحيبًا أو تمنّيًا أو عرضًا أو تحضيضًا، ويسمَّى التركيب باسم نوع الطلب الذي يفيده ›› [3]، وبهذه الصور المختلفة والأنماط المتعدّدة في أداء وظائفها تكون الجملة الطلبية ‹‹ وليس يخفى أنّ الطلب إنّما يكون لما يهمُّك ويعنيكَ شأنُهُ ›› [4]، وإذا كان لا يعني، ولا يهمّ فَلِمَ الأمر والنهي والنداء والاستفهام ؟؟.

---

[1] ـ الديوان، ص 87.

[2] ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1688.

[3] ـ محمد خان، لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة،ص187.

[4] ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 317.

1ـ جملة الأمر:

جاء ف تعريف جملة الأمر أنها ‹‹ تدلّ على معنى مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل ››[1]، ومن تعريفاته ‹‹ هو طلب فعلٍ غيرِ كَفٍّ وصيغته'افَعَلْ' و' لِيَفْعَلْ'›› [2]، لا يحمل في معانيه الكف والتوقّف مثل جملة النّهي، وجاءت جملة الأمر في الديوان ثلاث عشرة صورة، كما يلي:

ــ الصورة الأولى:

ــ قُلْ للوزيرِ أبي محمّدِ الرِّضَى وَفِعَالُهُ وقْفٌ علَى العَلْيَاءِ [3]

فعل أمر + جار ومجرور +بدل + واو الحالية+مبتدأ +خبر+جار ومجرور.

تتألّف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة " افعلْ"، ولأنه أجوف حذفت عينه، والفاعل ضمير مستتر، والآمر هو الشاعر، والفعل قل يتعدّى إلى مفعول به، ومقول القول مدحٌ للوزير؛ وهو البيت الموالي الذي يقول فيه:

ــ الصورة الثانية:

خُذْهَا علَى وَجْهِ الرَّبِيعِ المُخْضِبِ لمْ يقضِ حَقَّ الرَّوضِ مَنْ لمْ يشْرَبِ [4]

فعل أمر+ جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه+ نعت.

تتألّف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة " افعلْ" والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت " المخاطَب" والآمر هو الشاعر، والهاء ضمير متصل في محلّ نصب، "على" حرف جر، "

(1) ـ محمد أسعد النادري،نحو اللغة العربية، ص 16.
(2) ــ السيوطي الإتقان في علوم القرآن، ص 713.
(3) ــ الديوان، ص74.
(4) ــ المصدر نفسه، ص نفسها.

وجه الرّبيعِ " مضاف ومضاف إليه، و" المُخْضِبِ " نعت تبع المنعوت في الحركة، والجنس والعدد، والجملة تفيد أمر كل زائر الرّوض أن يتناول الكأس المعتّقة بين جنباته.

- الصورة الثالثة:

جـرّب ولا تـغـترِرْ بمَحْمَدَةٍ   قَدْ يُقْتَلُ النّـوُرُ وَهـوَ نفَّاحُ [1]

فعل أمر + واو العطف+ فعل مضارع + حرف جرٍّ ومجرور.

تتألّف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة فعِّلْ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، الواو حرف عطف، و" لا" الناهية، و" تَغْتَرِرْ " فعل مضارع مجزوم، والفاعل ضمير مستتر تقدير أنتَ، بمَحْمَدَةٍ جار ومجرور متعلق بفعل الأمر لا تغتررْ، والجملة تفيد على الإنسان أن يجرّب ولا يكتفي بما يراه جميلا من دون خبرة.

ــ الصورة الرابعة:

افْخَرْ عَلَى النّاسِ ملءَ الأرْضِ مِنْ شَمَمِ   العـزُّ أَقـعَسُ والآبَاءُ أَنْـجَـادُ [2]

فعل أمر +جار ومجرور + حال+مضاف إليه+جار ومجرور.

تتألّف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة" افعَلْ"، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت،"على النّاس " جار ومجرور متعلّق بفعل افخرْ، "ملءَ" تمييز، وهو مضاف الأرض مضاف إليه، من شمم جار ومجرور، وجملة الأمر تفيد الافتخار .

ــ الصورة الخامسة:

رُدْ فِي شَـمَائِلِـهِ وَرِدْ فِـي جُـودِهِ   بينَ الحَدِيـقةِ والغـمَامِ المُمْطِرِ [3]

---

[1] ــ الديوان،ص 79.

[2] ــ المصدر نفسه ، ص 85.

[3] ــ المصدر نفسه، ص 87.

فعل أمر +جار ومجرور + مضاف إليه+ واو حرف عطف+ فعل أمر+ جار ومجرور.

تتألّف بنية هذه الجملة من فِعليْ أمر معطوفين، الأوّل رُدْ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، و" في شَمائِلِهِ" جار ومجرور، و" شَمَائِلَ " مضاف والهاء ضمير متصل مضاف إليه، الواو حرف عطف، رِدْ فعل أمر، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، " فِي جُودِهِ " جار ومجرور، و" جود" مضاف والهاء ضمير متصل مضاف إليه، والجملة تفيد مواصفات الأخلاق في ممدوح الشاعر مثل مواصفات جود الغَمَام الممطر على الحدائق.

- الصورة السادسة:

سَلْ بالعُيُونِ فَتًى أُصِيبَ بِهَا مِثْـلِي لِتَـعْلَمَ صِحّـَةَ الأَمْرِ [1]

فعل أمر+ جار ومجرور+ مفعول به+ فعل مضارع + جار ومجرور.

تتألّف بنية هذه الجملة من فعل أمر، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، وهو المأمور، " بالعيون" جار ومجرور، فتًى مفعول به منصوب بالفتحة منع من ظهورها اشتغال المحلّ، أُصيبَ فعل ماض مبني للمجهول، ونائب الفاعل ضمير مستتر تقديره هو " فتى "، و" بها " جار ومجرور متعلّق بفعل أُصيبَ، والجملة الفعلية في محلّ نصب نعت، أي لا يعرف الحقيقة إلا من جرّب، وتجرّع كأس مرارة الحبّ .

---

(1) ـ الديوان، ص 89.

- **الصورة السابعة:**

ذَرْ حَـاتِمًا [1] يَشْـجَى بِكَـعْبِـكُمُ [2] وافْـخَـرْ بِـدَعْمِي عَـلَى عَمْرِو [3]

فعل أمر + مفعول به+ فعل مضارع+ جار ومجرور + مضاف إليه (الصَّدر).

فعل أمر +جار ومجرور+ جار ومجرور.(العَجُز).

تتألّف بنية هذه الجملة من فعلي أمر أوّلهما فعل" ذَرْ "، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، "حاتمًا " مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، " يَشْجَى " فعل مضارع مرفوع بالضمّة منع من ظهورها الثقل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو، وهو حاتم، بكعبكُم جارّ ومجرور، " كعب" مضاف، و" كُمْ " ضمير متصل في محل جرّ مضاف إليه، أمّا في العجُز، وثانيهما جاء بعد واو العطف، " افخَرْ" فعل أمر معطوف على فعل الأمر الأول في البيت " ذَرْ "، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، " بدعمِي " جار ومجرور، دعمِ مضاف

(1)ـ حاتم الطآئي:حاتم الطائي هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرؤ القيس بن عدي بن أقزم بن أبي أخزم، وكان يُسمى أيضاً هزومة بن ربيعة بن جرول بن تعل بن عمرو بن الغوث بن طيء، وورد عن يعقوب بن السكيت أنّه سُمّي بهذا الاسم لأنه شُجَّ أو شَجّ، وأنّ جدّه الأكبر طيء كان اسمه جَلهَمّة بن أدر بن زيد بن يشجب بن يعرب بن قحطان، وقد سُمّي بهذا الاسم لأنه كان أول من طوى المناهل، وكان حاتم الطائي يكنّى بكنيتيّن هما: أبو سفّانة تيمّناً باسم ابنته سفّانة التي كانت أكبر أولاده، أمّا كنيّته الثانية فكانت أبا عدي نسبة لابنه عدي، وقد شهدا عدي وسفّانة الإسلام وأسلما، وعندما جاء الإسلام شهد له بهذه الفضائل وأقرّها؛ مما جعله يحظى بالذكر الطيب والسيرة الحسنة؛ فكان مثالاً للابن الصالح، والأخ الجيّد، والصاحب الوفيّ، والجار الحسن، وتمثّلت هذه الفضائل في صفات عدّة كان منها: نصرة الضعيف، ومساعدة الفقير، وإطلاق سراح الأسير والتفريج عن كربته، والالتزام بالعهد وصون الأهل والدفاع عن حرماتهم وأعراضهم، ومراعاة حرمة الجار، وقد جسّد حاتم الطائي هذه الأخلاق التي كان يتحلى بها من خلال قصائده الشعريّة التي زخر بها ديوانه بصور مختلفة ونماذج بلاغيّة شتى.

(2)ـ كعب بن مامة بن عمرو بن ثعلبة الإيادي، أبو داوود كريم،جاهلي، فيضرب فيه المثل في حُسنِ الجوار، فيقال " أجود من كعب بن مامة" نقلا عن محقِّقة الديوان انتصار خضر الدّنّان.

(3) ـ الديوان،ص 89.

والياء مضاف إليه في محلّ جر، على عَمْرِو جار ومجرور متعلق بفعل افخر، و" واو" عمرو للتفريق بين عُمَرِ، وعَمْرِ، وجملة الأمر تفيد تعظيم قيمة مدح الشاعر لممدوحه.

ـــ الصورة الثامنة:

وافْخَرْ بِنَفْسِكَ لَستَ دُونَهُمُ   وَلَـئِـنْ سَكـتَّ فَخيفَـةَ الكِبْرِ (1)

فعل أمر +جار ومجرور + فعل ماض ناقص+ خبر.

واو العطف، وجملة الأمر معطوفة على ما قبلها " البيت السابق" وتتألّف بنية هذه الجملة من فعل أمر" افخَرْ " والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، " بِنَفسِكَ " جار ومجرور، و" نفسِ" مضاف والكاف ضمير متّصل مضاف إليه في محل جر، لستَ فعل ماض ناقص، وتاء اسمها ، " دونَهمُ " خبر ليس منصوب بالفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاف، و" هم " ضمير متصل في محلّ جر مضاف إليه، وجملة الأمر تفيد أن ممدوح الشاعر لا يقل مجدًا وعزةً بين الآخرين.

- الصورة التاسعة:

فَخُـذْ مَـدِيحًا أبَا بكْرٍ يَعِنُّ إلَـى   زَهْرِ النُّـجُـومِ وَيَلْـقـاهَا بِإخْجَالِ (2)

الفاء. حرف عطف+ فعل أمر+ مفعول به+ منادى+فعل+ جار ومجرور+مضاف إليه +حرف عطف+فعل+جار ومجرور.

تتألّف بنية هذه الجملة من فعل أمر "خُذْ " ، مديحًا مفعول به منصوب، " أبابكر" منادَى منصوب، يَعِنُّ فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظاهرة على آخره، والفاعل ضمير مستتر تقديره "مديح "، إلَى حرف جر، زَهْرِ اسم مجرور بإلى وهو مضاف، والنُّجُومِ

---

(1) ــ الديوان، ص 89.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 105.

مضاف إليه مجرور، الواو حرف عطف، يلقاها فعل مضارع مرفوع بالضمّة منع من ظهورها اشتغال المحل، والفاعل ضمير مستتر تقديره "مديح"، والهاء ضمير متل في محل بصب مفعول به، " بِإِخْجَالِ " جار ومجرور بالكسر الظاهرة في آخره، وهي في محلّ نصب حال، وهذا الأمر يفيد تعظيم مديح الشاعر.

– الصورة العاشرة:

فَسَلْ أَهْلَهُ عَنِّى[عَنَّا] هَلِ امْتَزْتُ مِنْهُمُ   بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدِّمِ [مُتَرَدَّمِ] [1]

؟؟

الفاء. حرف عطف+ فعل أمر + مفعول به+ مضاف إليه+ هل+ فعل +فاعل+جار ومجرور.

تكونت الجملة من الفاء حرف العطف، والجملة ' سَلْ أهله ' فعل أمر مبني على السكون، والفاعل ضمير مستتر تقدير " الشاعر المخاطَب ، أهلَه مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاف والهاء مضاف إليه في محل جر، والشاعر يسائل الشعراء كم تميّز عنهم، ولم يبق أحد أمامه ينافسه.

ــ الصورة الحادية عشر:

دَعِ المُنَى رُبَّـمَا نِيلَتْ بِلا طَلَبٍ   وَرُبَّـمَا وَقَعَ الحِرْمَانُ فِي المِهَنِ [2]

فعل أمر +مفعول به+ جار ومجرور +فعل +لا النافية+ مجرور بالباء.

تصدرّ فعل الأمر" دعْ" الجملةَ، وهو مبني على السكون منع من ظهورها التقاء الساكنين، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ،" المُنَى " مفعول به منصوب وعلامة نصبه

---

[1] ــ الدّيوان،ص 113.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 122.

الفتحة، منع من ظهورها التّعذّر، " ربَّمَا" جار ومجرور،" نِيلَتْ " فعل ماض مبني للمهجول، التاء للتّأنيث، ونائب الفاعل ضمير مستتر تقديره هي المُنَى .

ـــ الصورة الثانية عشر:

فَقَالَتْ: أقِمْ عِنْدِي لَكَ الوَصْلُ كَامِلاً   عَلَى أنَّ حَظَّ العَيْنِ مِنِّي حِرْمَانُ (1)

فعل أمر+ مفعول فيه (ظرف مكان)+مضاف+ جار ومجرور + الوصل +حال.

تصدّر فعل الأمر" أقم "، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، ظرف مكان من خلال السياق الجملة في محل نصب مفعول فيه، وهو مضاف والياء في محل جر مضاف إليه، لك: جار ومجرور في محل خبر مقدّم، الوصل مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمّة الظاهرة.

ـــ الصورة الثالثة عشر:

خُذهَا وهَاتِ ولاَ تَمْزُجْ فَتُفْسِدَها   الـمَاءُ فِـي الـنَّــارِ غـيرُ مطّرِدِ (2)

فعل أمر+ مفعول به + واو العطففعل أمر+لام الناهية + فعل أمر + واو العطف+ لا الناهية فعل مضارع+ فاء الجزاء+ فعل مضارع + مفعول به.

تصدّر هذه الجملة فعلا أمر، الأمر الأوّل " خُذْهَا "، والفاعل ضمير، الواو حرف عطف، والثاني "هاتِ" فعل أمر، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، الواو حرف عطف، لا الناهية، "تَمْزُجْ " فعل مضارع مجزوم بلا الناهية، والفاعل ضمير مستتر أنتَ، الفاء حرف جزاء "تُفسدَها " فعل مضارع منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة.، وفعلا الأمر يحضان على التواصل والمواصلة لتحقيق رغبة الاشتهاء.

---

(1) ـــ الدّيوان، ص 123.

(2) ـــ المصدر نفسه، ص 81.

2 ـ جملة النّـهـي:

النّهي ‹‹ هو طلب الكفّ عن الفعل وصيغته ' لا تَفْعَلْ'، وهي حقيقة في التحريم ›› [1]، وهو الأمر بالكفّ عن الفعل، ‹‹ ويحذو حذوَ النهي في الاستعمال، أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور ›› [2]، وعلى هذه الصورة وجدنا في الديوان ما يلي:

ـ الصورة الأولى نهي بـ "لا ": وهي تتصدّر الفعل المضارع دائما، مثلا:

لا تَلْتَمِحْهَا رُبَّمَا سَلَبَتْ　　　مِنكَ الفؤادَ وأنْتَ لا تَدْرِي [3]

أداة نهي+ فعل+ مفعول به ' ضمير متصل .

تتكون بنية هذه الجملة في الديوان من أداة النهي ' لا ' التي تتصدّر التركيب، ولا تدخل إلا على الفعل مضارع، تلتمحْ فعل مضارع مجزوم بالنهي، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، و' الهاء ' ضمير متصل مفعول به.

ـ الصورة الثانية (نهي مع نون التوكيد):

لا تَحْمِلَنّي علَى التَّسوِيفِ فِي هِبةٍ　　　فَيَلتَقِي فَرَحِي فِيهَا مَعَ الأسفِ [4]

أداة نهي+ فعل + نون التوكيد + ياء مفعول به+ جار ومجرور +جار ومجرور.

من خاصيّه 'لا ' الناهية أن تدخل على الفعل المضارع الذي لم يحدث بعد، للنهي عن فعله، وهي تتصدّر التركيب في بنية الجملة، فالشاعر هو النّاهي، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، وهو المنهي، نون التوكيد، ونون الوقاية، والياء مفعول به منصوب، على أداة جر، التسويف مجرور بـ على، في حرف جر، هبة مجرور بـ في، هذا في صدر البيت.

---

[1] ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1715.

[2] ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص320.

[3] ـ الدّيوان،ص 89.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 92.

تبدو جمل النهي على نمط واحد مشكّلة من لام النهي، ويليه الفعل المضارع مجزوما،والمفعول به، والتركيب محمَّل بدلالات التشكي، أو الحجّة، أو غيرها: يقصد بها الشاعر غايته، وهم الالتماس في الأمثلة التي بين أيدينا، وقد لوحظت كثرة جمل الأمر، وقلّة جمل النهي.

3 ـ جملة النّداء:

النداء هو ‹‹ حمل المنادى على الالتفات وفائدته التنبيه، وأدواته ' يا، أيا، هيًّا، أي، الهمزة، وينادى الأربع الأولى منها البعيد، وينادَى القريب بالهمزة ››[1]، فالنداء وظيفته تنبيه المنادَى ليلتفت للمنادي، وفائدة النداء هو‹‹ طلب إقبال المدعو على الدّاعي بحرف مناب' أدعُو ' ويصحب في الأكثر الأمر والنّهي ››[2]، وتختلف وظائفها، و‹‹ أصل النداء بـ'يا' أن يكون للبعيد حقيقة، أو حكْمًا، وقد ينادي بها القريب لنُكَتٍ ››[3]، والجملة النِّدائية تتكون من:

1ـ أداة النّداء: قد تغيب ويدلّ عليها السياق، وقد تظهر في صور الحروف ' يا، أيا، هيًّا، أي، الهمزة .

2 ـ المُنادِي: وهو المتكلم الذي ينادي، ويرسل نداءه.

3 ـ المُنادَى: وهو المخاطَب.

4 ـ المنادَى به/ أو جواب النّداء، وهي الرسالة التي تُبعث للمنادى، محمّلة بمضمون، وقد جاءت الجمل الندائية في الديوان على ثماني صور، كما يلي:

---

[1] ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه،مرجع سابق،ص264.

[2] ــ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1719.

[3] ــ المرجع نفسه، ص 1720.

ـــ **الصورة الأولى:**

يَا زُهرُ، زُهْرُ إِيَادٍ لا كَمَا زَعَمَتْ   زُهْرُ النُّجومِ فَمَا للصّيدِ أَنْدَادُ [1]

أداة النداء+منادى (علم)+ جواب النداء (جملة اسمية)+ لا النافية+ جملة اسمية.

الياء أداة نداء، والمنادى اسم علم منادى مقصود، وجواب النداء جملة اسمية، " زهرُ" مبتدأ مرفوع، وهو مضاف " إيَادٍ " مضاف إليه، لا النافية،" كمَا " زَعَمَتْ فعل ماض مبني على القتح، والتاء للتأنيث و " زُهْرُ " فاعل مرفوع بالضّمّة، وهو مضاف و " النُّجُوم " مضاف إليه، والغرض منها أنه لا ندّ لممدوحه.

ـــ **الصورة الثانية:**

يَا مَعشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالتْ نَعَامَتُكُمْ   إِمَّا مِنَ الحَيْنِ أو مِنْ شِدَّةِ الفَشَلِ [2]

أداة النداء+منادى (مضاف)+ جواب نداء(جملة فعلية).

أداة النداء، أما المنادَى لفظ (معشر) مضاف إلى الروم، والمنادى المضاف منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، وجواب النداء جملة فعلية متصدّرة بـ' قد ' التحقيق، والفعل الماضي شَالتْ، والتاء تاء التأنيث، والفاعل نعامتُكُم مرفوع،' وهو مضاف و'كم' مضاف إليه، إمَّا أداة التخيير، والجملة تفيد أنّ معشر الروم قد ماتوا إمّا هلاكًا أو نتيجة عدم قدرتهم مقاومة جيش المسلمين، وقد جاء في المثل‹‹ شالتْ نعامتُهُ أي مات ››[3].

---

[1] ـــ الدّيوان،ص 85.

[2] ـــ المصدر نفسه، ص 98.

[3] ـــ المصدر نفسه، ص 105.

ــ الصورة الثالثة:

يا مَــنْ تَـظَـلَّمَ في أيَّامِهِ فَغَدَا يَرْعَى الهَشِيمَ، ويَسْتَسْقِي مِنَ الآلِ [1]

أداة نداء+ المنادى اسم موصول+ جواب النداء جملة فعلية+ الجار والمجرور+ف العطف+ فعل ماض +مضارع+ المفعول به+ واو العطف+ فعل مضارع + جار ومجرور.

المنادى اسم موصول، جواب النداء " جملة فعلية" تظلّم والفاعل ضمير مستتر تقديره 'هو '، ' في أيّامه' جار ومجرور في محل جر ظرف زمان مفعول فيه، فاء عطف، ' غدا ' فعل ماض والفاعل ضمير مستتر تقديره هو، والجملة الفعلية " يَرْعَى الهَشِيمَ" في محل نصب حال، والجملة الفعلية " يَسْتَسْقِي مِنَ الآلِ" في محل نصب حال ثان، والجملة تفيد إسداء النصيحة، توعيةً وإرشادًا للذين يظلم الناس في عهدهم، سيعيشون حياة الذلّ، مائدتهم الحشيش اليابس، وقليلا من الماء، وهذا بعد أن يفقد النفوذ، والسلطة، والجاه.

ــ الصورة الرابعة:

يَا مُشفِقًا مِنْ سُقَامٍ كُنتُ أَلْبَسُهُ أنَا جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي وأوْلَى لِي [2]

أداة النداء+منادى + اسم+جار ومجرور+فعل ماض ناقص+ اسم كان + خبر كان+ جواب النداء جملة اسمية + فعل+ جار ومجرور+ واو الحالية+ جملة اسمية.

المنادى اسم منصوب، مِنْ سُقَامٍ جار ومجرور،' كنتُ أَلْبَسُهُ ' فعل ماض ناقص، التاء اسمها مبني على الضم في محل رفع، أَلْبَسُهُ فعل مضارع مرفوع، والهاء مفعول به منصوب، والجمل الفعلية في محل نصب خبر كان، والعَجُزُ هو (أنَا جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي وأوْلَى لِي) أنا مبتدأ مرفوع، والفعل ماضي مبني، والتاء فاعل، على حرف جر، نفسي مجرور وهو

---

[1] ــ الديوان، ص 105.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 104.

مضاف والياء مضاف إليه،والجملة الفعلية 'جنيتُ على نفسي' في محل رفع خبرللمبتدإ أنا، الواو واو العطف، والمبتدأ محذوف تقديره الجناية،و'أولى لي' في محلّ رفع خبر، والعَجُزُ جواب النداء.

ـ الصورة الخامسة:

يَا أقـتَـلَ النّاسِ ألحاظًا وَأَطْيَبَهُمْ رِيقًا مَتَى كَانَ فِيكَ الصَّابُ والعَسَلُ [1] ؟؟

منادى مضاف + تمييز+ واو عطف+ اسم معطوف+ تمييز+ جواب نداء، جملة استفهامية ؟؟.

المنادى اسم تفضيل وهو مضاف، الناس مضاف إليه، ألحاظًا: تمييز، والواو عطف، أطيَبَهُمْ: اسم تفضيل، وهو مضاف، وهم مضاف إليه، ريقًا تمييز، والجملة 'مَتَى كَانَ فِيكَ الصَّابُ والعَسَلُ' جواب النداء، صيغتها استفهام، ودلالتها البلاغية التقرير، تفيد صفة البخل في حبيبته .

ـ الصورة السادسة:

يَا وَيْلكُمْ مَعشَرًا بلْ وَيْلَ أُمِّكُمُ فَإنّهَا وَلَدَتْ للثُّكْلِ والهَبَلِ [2]

ياء النداء+المنادى منصوب+تمييز+أداة عطف+منادى+مضاف ومضاف إليه+جواب النداء.

المنادى ' معشرًا '، والجملة الندائية وَيْلكُمْ.. بلْ وَيْلَ أُمِّكُمُ تفيد الندبة، ودلالتها حلول المصيبة، ونداء الندبة، في أنّ هذه الأمّ لاتلد أبناءها إلا للفتك بهم من طرف عدوّهم، ولو كانت تعلم مصيرهم ما أنجبتهم.

---

(1) ـ الديوان، ص 108.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 97.

ـ الصورة السابعة:

وَيَا عَجَبًا يُعزَى إِلَى الجُودِ حَاتِمٌ ومَا هوَ منْهُ فِي اللُّهَى واللَّهَازِمِ [1] ؟؟

المنادى ' عجبًا '، والجملة الندائية تفيد التّعجب، وهو أن الممدوح أكرم من حاتم.

اللُّهى، جمع لُهْوة، معناها أفضل وأجزل العطايا، اللَّهَازم، جمع لَهْزَمَة، معناها شيب الخدّين والجملة تفيد نداء التعجّب.

ـ الصورة الثامنة:

يَا أيُّهَا الدَّهرُ أغْمِدْ كلَّ ذِي شَطَبٍ فَلاَ سَبِيلَ إِلَى تَضْيِيقِ أوصالِي [2]

أداة نداء+ المنادى(مركّب بياني) + جواب النداء (جملة أسمية منفية).

المنادى في الصورة هو لفظ ' أيّ '، والمقصود بالنداء هو لفظ ' الدّهر ' ' فلمّا استثقلوا نداء المحلّي ' بأل' توسّلوا لفظ ' أيُّ ' لأجل التخلص من التقاء الساكنين في تركيب ' يا + الدّهر'، ‹‹ والمبهم في النداء شيئان أحدهما أي ››[3]، وحسب سياق الجملة هنا في البيت تفيد "أيّ " التوسّلَ إلى الدهر للتخفيف من همّ وغمّ الحياة التعيسة التي يعيشها الشاعر.

4 ـ جملة الاستفهام:

تعدُّ الجملة الاستفهامية مركبًا استفهاميًّا، وهي ‹‹ أسلوب لغوي أساسه طلب الفهم، والفهم هو صورة ذهنية تتعلّق أحيانا بمفرد، بشخص، أو شيء أو غيرهما، وتتعلق أحيانا بنيةٍ أو بحكم من الأحكام سواء أكانت النسبة قائمة على يقين أم على ظن أم على شكّ ›› [4]،

---

(1) ـ الديوان، ص 116.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 106.

(3) ـ ابن يعيش علي بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، ج2،ص7.

(4) ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص264.

وجملته مُتصَدَّرةٌ بأداة الاستفهام. والجملة الاستفهامية تفيد الكشف عن اليقين أو الظنّ المجهولين لدى المُستَفهِم، المعلوم لدى المُسْتَفْهَم.

أداة الاستفهام: ‹‹ هو اسم مبهمٌ يُستَعلَمُ به عن شيءٍ، نحو: مَنْ جَاءَ؟؟ كيف أنتَ. وأسماء الاستفهام هي: مَنْ، ومَنْ ذَا، ومَا، وماذا، ومَتَى، وأيَّانَ، وأيْنَ، وكيفَ، وأنَّى، وكَمْ، وأيُّ››[1]، ومن هنا إن عدد أسماء الاستفهام أحد عشر اسما ‹‹ والاستفهام بـ ' هل ' يطلب به التصديق دون التّصوّر، ولا يدخل على منفي، ولا شرط، ولا' إنّ ' ولا اسم بعد فعلٍ غالبًا ولا عاطفًا››[2]، وتختلف أسماء الاستفهام من حيث وظائفها، ‹‹ تنفرد الهمزة بطلب التصوّر والتصديق، وتختص هل بطلب التصديق، وباقي الأدوات بطلب التّصوّر ›› [3]، وقد تنتقل إلى وظائف بلاغية، تؤدّي دلالات أخرى، باختلاف الأدوات من أداة إلى أخرى، في الديوان مثل ما يلي في الأمثلة الآتية :

1 ـ الإنكار: نجد ‹‹ المعنى فيه على النفي، وما بعده منفي، وتصحبه إلا››[4]، وما يميّزه وجود إلا للاستثناء، وأسلوب القصر، وثانيها ‹‹ التّوبيخ: وجعله بعضهم من قبيل الإنكار، إلا أنّ الأول إنكار إبطال، وهذا إنكار توبيخ ›› [5]، وما بين الإنكار والتوبيخ يختلف عند قصد المُسْتَفهِمِ، وثالثها التقرير‹‹ وهو حمل المخاطَب على الإقرار، والاعتراف

---

[1] ــ الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية،المكتبة العصرية،صيدا بيروت،1425هـ/2005م،ج2، ط1، ص104.

[2] ــ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1702.

[3] ــ المرجع نفسه، ص 1702.

[4] ــ الدّيوان، ص نفسها.

[5] ــ المصدر نفسه، ص نفسها.

بأمر قد يستعمل لغيرها من أدوات الاستفهام ››[1]، وهو ما يلزم المستفهَم على أن يقر ويعترف بالسّرّ الدّفين لديه، لأنّ المُستفهِم يهمُّه الأمر.

و‹‹ الموقف اللغوي لتركيب الاستفهام يتكوّن من :

1 ــ المُسْتَفْهِم وهو المتكلِّم.

2 ــ المُستفْهَم منه: وهو المُخَاطَب.

3 ــ المُسْتَفْهَم عنه: وهو مدخول أداة الاستفهام، سواء أكان مفردًا أم جملة.

4 ــ أداة الاستفهام، وهي القرينة اللفظية لأسلوب الاستفهام›› [2].

وردت التراكيب الاستفهامية في الديوان بأدوات مختلفة ومتعددة ؛ الهمزة، كيف، مَنِ، هل، كلاّ، كم، أين، حيث يعتمد يتشكّل التركيب الاستفهامي على أحد أدواتها كما يلي:

ــ النمط الأوّل أداة الاستفهام الهمزة:

إن الهمزة في الجملة الاستفهامية ‹‹ تدلّ على الاستفهام أصالة ›› [3]، ووظيفتها في مثل هذا المركّب ‹‹ أداة استفهام عن النسبة سواء أكانت في جملة فعلية أم في جملة اسمية ›› [4]، فهي تؤدّي دورها حسب نوعية الجملة، وهذه مجموعة من الأمثلة في الديوان:

ــ الصورة الأولى:

أَمَا تَرَى اللَّيلَ أنهَبَتْهُ شَمْعَتنَا   مثلَ الكَوَاكِبِ بَاتَتْ حَولَهُ حَرَّسَا [5] ؟؟

---

[1] ــ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1703.

[2] ــ محمد خان،لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، ص221.

[3] ــ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 265.

[4] ــ المرجع نفسه، ص266.

[5] ــ الدّيوان،ص 91.

أداة الاستفهام الهمزة +ما التعجب + الجملة الفعلية(فعل مضارع+ فاعل+مفعول به+ فعل ماض+ مفعول به+فاعل +مضاف ومضااف إليه).

احتلت همزة الاستفهام الصّدارة، وتوالى تشكيلها من الجملة الفعلية بدءًا من الفعل المضارع ترى، والفاعل ضمير مستتر، و' الليلَ ' مفعول به، والفعل الماضي أنْهَبَتْهُ والتاء للتّأنيث، والهاء ' ضمير ' مفعول به، و' شمعتُنَا' فاعل مؤخر، وهو مضاف و' نا ' مضاف إليه، والجملة الاستفهامية تفيد التنبيه والتّعجّب.

ـــ الصورة الثانية:

أليسَ فِي الأرْضِ للطّاوي مَسَارِحُهَا   منْدُوحةٌ بَيْنَ إمْلالٍ وإقبَالِ [1] ؟؟

الهمزة "أ" أداة الاستفهام+ أداة نسخ +خبر أول (جار ومجرور)+ خبر ثان (جار ومجرور) + مبتدأ +مضاف إليه+ نعت.

تحتلُّ همزة الاستفهام الصدارة دائما، ' ليس ' فعل ماضي ناقص ينفي غيره بالقرينة، ' في الأرض، ' جار ومجرور، في محل نصب خبر أوّل ليس، ' للطاوي، جار ومجرور' في محل نصب خبر ثاني ليس، و'مسارِحُهَا ' مبتدأ مؤخّر مرفوع، وهو مضاف والهاء مضاف إليه، مندوحة نعت نعت، ودلالتها البلاغية تفيد التحقير.

الصورة الثالثة:

أَكُلُّ بَنِي الآدَابِ مِثْلِيَ ضَائِعٌ   فَأَجْعَلَ ظُلْمِي أُسْوَةً فِي المَظَالِمِ [2]

الهمزة"أ" أداة استفهام +مبتدأ (مضاف+مضاف إليه+ خبر .

---

[1] ـــ الديوان، ص 104.

[2] ـــ المصدر نفسه، ص 114.

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، و'كلُّ بني الآداب ' كلُّ مبتدأ، وهومضاف وبني الآداب مضاف إليه، أمّا مثلي، وضائع خبران على التوالي والجملة الاستفهامية تفيد الإنكار.

- الصورة الرابعة:

وَقَالُوا ألا تبكِي وتِلْكَ مَطِيُّهُمْ عَلَى الشُّهْبِ يَحْمِلْنَ الأوَانِسَ كَالدُّمَى [(1)]

أداة الاستفهام + فعل+ واو الحالية+ اسم إشارة + مبتدأ + مضاف + خبر (فعل + مفعول به + جار ومجرور.

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، تبكي فعل مضارع، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ وهو الشاعر، المُستَفْهَم، واو الحالية، تلك اسم إشارة مبتدأ، مطيهم بدل، وهو مضاف، و'هم ' ضمير متصل مضاف إليه، 'على الشهب' جار ومجرور في محل رفع خبر، والجملة الفعلية ' يَحْمِلْنَ الأوَانِسَ كَالدُّمَى' في محل رفع خبر ثان، والجملة مقول القول، استفهامية، تفيد العتاب، وقال :

ألا نَظْرَةٌ مِنهَا فَتَقْنَعُ غُلَّةَ عَلَى كَبِدِي مَا أشْبَهَ الشَّوقَ بِالظَّمَا [(2)]

أداة الاستفهام+لام التنبيه+ مبتدأ + جار ومجرور+ خبر(فعل+ مفعول من أجله)+جار ومجرور .

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة لتنبيه المتلقّي، نظرة مبتدأ مرفوع، وخبره الجملة الفعلية ' تقنع ' والفاعل ضمير مستتر تقديره هي، غلةً مفعول به، على كبدي جار ومجرور متعلّق بالفعل تقنع، والجملة التعجّبية مَا أشْبَهَ الشَّوقَ بِالظَّمَا، وخرجت الجملة الاستفهامية إلى معنى التنبيه والتقرير.

---

(1) ـ الديوان، ص120.

(2) ـ المصدر نفسه، ص نفسها.

فقالتْ:" أَلِصٌّ" قُلتُ " بَلْ ذُو صَرَامَةٍ تُشَبُّ علَى أحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانُ (1)

الهمزة أداة استفهام + خبر +فعل + أداة عطف+ خبر + خبر ثان (فعل+جار ومجرور+جار مجرور+فاعل.

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، والمبتدأ محذوف تقديره 'أنت'، وخبره لصٌّ والجملة الاستفهامية أصلها ' أأنْتَ لِصٌّ ؟؟' بل حرف عطف، ويتمّ تشكيل الجملة بالمبتدإ المحذوف تقديره ' أنا ' وخبره ذو صَرَامةٍ، والجملة الفعلية (تُشَبُّ علَى أحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانُ) فعل مضارع، وجار مجرور متعلّق بالفعل ' تشبُّ ' وجار مجرور' منكِ ' والفاعل مؤخر ' نيرانٌ ' في محل رفع خبر للمبتدأ 'ذو صرامةٍ ' لتقوية المعنى أكثر، والجملة الاستفهامية تفيد التقرير.

النمط الثاني أداة الاستفهام كيف:

تستعمل أداة الاستفهام "كيف " كناية عن الحال، ولها في العربية استعمالان:

1 ـ تستعمل شرطًا نحو قولنا: كيفَ تَصْنَعُ أَصْنَعُ.

2 ـ تستعمل استفهامًا نحو قولنا: كيف زيد.

ونستدل برأي ابن كثير ‹‹ يقول تعالى محتجًّا على وجوده وقدرته، وأنه الخالق المتصرِّف في عباده، كيف تكفرون بالله أي كيف تجحدون وجوده أو تعبدون معه غيره››(2)، بينما يقول مهدي المخزومي: ‹‹ وقد تستعمل استفهامًا حقيقة، أو تعجّبًا ››(3) نحو قوله

(1) ـ الديوان، ص 123.

(2) ـ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص69.

(3) ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص ص 273/272.

تعالى،﴿ كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾[1]، ومن خلال شرح المفسرين تأخذ" كيف" دلالات بلاغية تخرج عن صيغتها الاستفهامية.

- **الصورة الأولى:**

وَكَيْفَ أَقْوَى علَى السُّلوانِ عَنْكَ وَقَدْ   رَبَّيْتَ حُبَّكَ حَتّى شبَّ فِي خَلَدِي [2] ؟؟

الواو حرف عطف+ كيف أداة استفهام+فعل+جار ومجرور+جار ومجرور+أداة تحقيق+فعل وفاعل مستتر ومفعول به منصوب +مضاف ومضاف إليه + أداة حتّى+جار وجرور.

كيف أداة استفهام تصدّرت الجملة، اقوى فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر تقديره "الشاعر"، على السُّلوان جار ومجرور متعلق بفعل أقوى، عنك جار ومجرور، قد أداة تحتقق بموجب موقعها قبل الفعل الماصي، ربَّيتَ فعل ماض والتاء المخَاطَب من سياق الخطاب في محل رفع فاعل، 'حبَّ ' مفعول به، وهو مضاف والكاف مضاف إليه، حتى ظرف زمان، شبَّ فعل ماض مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره ' حُبُّكَ ' والجار والمجرور ' في خلدي ' متعلّق بفعل شبَّ، والجملة الاستفهامية تفيد التقرير بعدم قدرة الشاعر على أن ينسى ويسلو بعد فقدان حبيبته، وتفيد الإنكار.

- **الصورة الثانية:**

كَيفَ صَبْرِي علَى الكؤوسِ إذا مَا   عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ [3]

(1) ـ البقرة/ 28.

(2) ـ الديوان، ص 81.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 117.

كيف أدة استفهام+ مبتدأ+(مضاف ومضاف إليه) +جار ومجرور+ ظرف زمان+ ما+ فعل+ فاعل+جار ومجرور+ مضاف إليه.

كيف أداة الاستفهام تصدّرت الجملة، وهي خبر مقدّم، صبري مبتدأ مؤخّر' على الكؤوس '، والجار والمجرور ' إذا ما 'ظرف زمان مبني، ما مصدرية لا محل لها من الإعراب، عثَرَ فعل ماض مبني على الفتح، والروض فاعل بالضمّة، ' في ذيول ' جار ومجرور متعلّق بفعل 'عَثَرَ ' و' ذيول مضاف والنسيم مضاف إليه، والجملة الاستفهامية تفيد إنكار قدرة الشاعر على أن يصبر على تناول خمرته .

النّمط الثّالث أداة الاستفهام مَنْ:

مَنْ لِي بِهِ والوَغَى شَهْبَاءُ منْ أسَلِ   في صَهوَةٍ مِنْ أَقَبِّ البَطْنِ مُنْجَرِدِ [1] ؟؟

أداة استفهام (مبتدأ)+ خبر+جار ومجرور+واو الحالية+مبتدأ+ خبر+جار ومجرو+ جار ومجرور+جار ومجرور+مضاف ومضاف إليه.

مَنْ اداة الاستفهام للعاقل، وجاءت في الصدارة فهي في محل رفع مبتدإ، ' لي به ' في محل رفع خبر، والواو الحالية، الوغى مبتدأ في محل رفع، شهباء خبره، والجار والمجرور' من أسل' والجار والمجرور 'في صَهوَةٍ ' والجار والمجرور' من أقَبِّ البطن ' كلها في محل رفع خبر أوّل، ثان،وثالث على التوالي،وتفيد التقرير، والإخبار عن الوغى.

مَنْ لِي بِهِ حيثُ لا نَخْشَى مُراقَبَةً   وَلا نَبِيتُ مِنَ الوَاشِي عَلَى وَجَلِ [2]

---

(1) ــ الديوان، ص 83.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 102.

مَنْ أداة استفهام (مبتدأ)+ خبر+ ظرف زمان+ لا النافية+ فعل ماضي منفي+فاعل+ مفعول به، وفي عَجُزِ البيت واو العطف، ولا النافية+ فعل مضارع منفي+جار ومجرور+ جار ومجرور.

مَنْ أداة استفهام للعاقل، وجاءت في الصدارة فهي مبتدأ، ' لي به ' في محل رفع خبر، حيث ظرف زمان، و' لا ' النّافية، و' نخشى' فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر تقديره نحن، و' مراقبةً' مفعول به منصوب، والعَجُزِمعطوف على الصدر بـ واو العطف، و ' لا ' النافية، نبيتُ فعل مضارع، واسمها مستتر تقديره نحن، ومِنْ حرف جرّ، والواشي اسم مجرور متعلّق بفعل نبيتُ، 'على جبل' جار ومجرور في محلّ نصب خبر نبيت، والجملة الاستفهامية تفيد البحث عمَن يكون حاميا ومحافظا من أية رقابة، ويبيت في طمأنينة لا يشعر بالخوف والفزع من أحد.

<u>وَمَنْ لِي بِتَقبِيلِ الحُرُوفِ</u> **فَإِنَّهَا ثُغُورُ الدُّمَى إلا ابْيِضَاضِ المَبَاسِمِ** [1]

حرف عطف+ مَنْ أداة استفهام : مبتدأ+ خبر: لي بتقبيل الحروف + الفاء حرف عطف+أداة توكيد +اسمها"الهاء" ضمير الغائب+ أداة استثناء+مستثنى مضاف+ مضاف إليه.

واو العطف لما سبق، مَنْ اداة الاستفهام للعاقل، وجاءت في الصدارة فهي مبتدأ، ' لي بتقبيل الحروف ' في محل رفع خبر لـ مَنْ، ' الفاء' حرف عطف، إنّ أداة توكيد، والهاء اسمها في محل نصب، ثغورُ خبر إنّ مرفوع، وهو مضاف، والدُّمَى مضاف إليه، إلا أداة استثناء، والتركيب الاستفهامي يفيد التعظيم والتقدير.

---

(1) ـ الديوان، ص 116.

ـ النمط الرابع : الاستفهام بـ هل

وهذه مجموعة من الأمثلة نوردها من ديوان الشاعر ابن بقي:

هلْ أَنْكَرُوا غيرَ تهْيَامِي بِغَانيةٍ   سَكْرَى مِنَ الدّلِّ أو أَلْحَاظِهَا النُّجُلِ [1]

تعدّ "هل " أداة من أدوات الاستفهام، (تستعمل بمعنى " قد " لتؤدّي ما تؤدّيه من تحقيق أو تقريب الزمان الماضي من الحاضر كقوله تعالى ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الإنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا ﴾ [2]، وعلى مستوى آخر تستعمل نفيًا بمنزلة "ما" وذلك في القصر كقوله تعالى ﴿ هل جزاء الإحْسَانِ إلاَّ الإحْسَانِ ﴾ [3]، وفي غير القصر كقول امرئ القيس:

وإنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مهْرَاقةٌ   وهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ معْوَلِ [4].

وذلك ‹‹ بدليل زيادة " مِنْ " التي لا تزاد إلا في سياق النّفي ›› [5]، وهذا يثبت التحولات الدلالية لأداة "هل " في القرآن ، وفي الشعر العربي، حيث في الآية ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الإنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا ﴾ ، جاء في تفسير ابن كثير ‹‹ لا لمن أحسن العمل في الدنيا إلا الإحسان إليه في الآخرة ››[6]، وفي تفسير الجلالين ‹‹ أدّت هل معنى قد ››[7]، وجاءت هل أيصا في﴿ هل جزاء الإحْسَانِ إلاَّ الإحْسَانِ ﴾

(1) ـ الديوان،ص 102.

(2) ـ الإنسان/ 1.

(3) ـ الرحمن/ 60.

(4) ـ امرؤ القيس، الديوان،رواية الأصمعي،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القسم.ج2، دار المعارف، 1984 ص 9.

(5)ـ مهدي المخزومي،في النحو العربي،نقد وتوجيه،ص269.

(6) ــ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص1715.

(7) ــ جلال الدين محمد بن أحمد المحلّي،و جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السّيوطي،تفسير الجلالين،قدّم له وراجعه مروان سوار، دار المعرفة بيروت،لبنان،(د.ت)، ص781.

[1] جاء في تفسير ابن كثير ‹‹ لا لمن أحسن العمل في الدنيا إلا الإحسان إليه في الآخرة››[2]، وبمعنى ما ‹‹ ما جزاء الإحسان بالطاعة إلا الإحسان بالنعيم ››[3]، وعليه فإن هل قد خرجت عن صيغتها الاستفهامية، فأدّت أدوارا بلاغية بمعنى قد، وقد أنكروا افتتانه بغانية تفرَّدت بحسن جمالها.

هلْ يستوِي الناس ؟ قَالُوا كلّنا بَشَرُ   فالمنْدَلُ الرَّطْبُ والطّرفَاءُ اَعْوَادُ [4]

أداة استفهام+ فعل مضارع+فاعل+ فعل ماض+ توكيد لفظي+مبتدإ + فاء العطف +المندل مبتدأ، الرطب نعت، واو العطف، الطرفاء معطوف، أعواد خبر جملة(المنْدَلُ الرَّطْبُ والطّرفَاءُ).

تعدّ هل أداة من أدوات الاستفهام، تستعمل بمعانى بلاغية، لتحقق دلالات بلاغية متعدّدة، وقد استعملها الشاعر للمساءلة عن التمايز ما بين المندل والطرفاء، وهما عبارة عن أعواد لكن يختلفان تماما في رائحتيهما.

ـ النمط الخامس الاستفهام بـ هلاّ:

هَلاَّ خَبَبْتَ إِلَى رَبْعٍ أَقَمْتَ بِهِ   مَعَ الكَوَاكِبِ فِي تَجْرِيرِ أذْيَالِ [5]

أداة استفهام+ فعل + تاء المخاطَب+ جار ومجرور+فعل +فاعل+ تاء المخاطب+ جار ومجرور + جار ومجرور+ جار ومجرور' مضاف ' + مضاف إليه.

---

[1] ــ الرحمن/60.

[2] ــ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ج1، ص1715.

[3] ــ جلال الدين محمد بن أحمد المحلّي،وجلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السّيوطي،تفسير الجلالين،ص 812.

[4] ــ الدّيوان، ص 85.

[5] ــ المصدر نفسه، ص 103.

هلا: أداة استفهام صيغة، ودلالتها التحضيض لا محل لها من الإعراب، خَبَبْتَ فعل ماض، تاء المخاطَب، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنتَ، " إلى رَبْعِ" جار ومجرور متعلق بفعل خبب، أقمْتَ فعل والتاء ضمير متصل في محل رفع، والجملة تفيد تحضيض المخاطَب على الإقامة مع العذارى الجميلات، وهن متزينات في عباءات الحرير.

فهلاَّ أقَامُوا كالبُكَاءِ تنَهّدِي   إذَا ما بَكَى طَائِرُ [القمْرِيُّ] قَالُوا تَرَنَّمَا [1]

الفاء أداة عطف+ أداة استفهام +فعل + فاعل ضمير +جار ومجرور+ مفعول به مؤخر.

يتكوّن صدر البيت من هلا: أداة استفهام صيغة، ودلالتها التحضيض لا محل لها من الإعراب،" أقاموا " فعل ماض والواو في محل رفع فاعل، كالبكاء جار ومجرور، تنهُّدِي مفعول به، وهو مضاف والهاء مضاف إليه، والجملة الاستفهامية تفيد تحسّر الشاعر لجهلهم تنهُّد الشاعر مثل بكاء الطائر، لأنهم لم يدركوا أن ترنّم الطائر بكاء أصلا.

ـ النمط السادس /الاستفهام بـ كم:

تستعمل ‹‹ كم كناية عن العدد، وتستعمل استعمالين؛ وهي في الحالتين مبهمة تحتاج إلى ما يميّزها، تستعمل خبرًا، نحو قوله: كم مِن ملوكٍ بَادَ منكم ؟ وتستعمل استفهامًا فيكون تمييزها مفردًا منصوبًا: كم كتابًا عندك؟، كمْ رجُلاً لاقيتَ ››[2]، حيث تؤدّي وظيفة الخبر، ووظيفة استفهام، وجاء في الديوان أمثلة كالآتي:

وَكَمْ قَضَيْتَ مَعَ الحسناءِ فِي أَرَبٍ   والدَّهْرُ قدْ نَامَ عنَّا نَوْمَ إغْفَالِ [3]

---

[1] ـ الديوان، ص 120.

[2] ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه،ص 272.

[3] ـ الدّيوان،ص 103.

جاءت كم خبرًا، حيث تفيد الزمن الطويل الذي قضاه الشاعر مع الحسناء.

وَكَمْ لَئيمٍ تَجَافَى بِي فُصِلْتُ بِهِ إذْ غرَّهُ اللّينُ مِنْ مَسّي وتَسْهَالِي (1)

جاءت كم خبرًا، حيث تفيد الكثرة.

كمْ نلتُ مِنهُ بِلا مَنٍّ ولا عِدَةٍ مِنَ المكَارِمِ مَا لَمْ يَجْرِ فِي بَالِي (2)

جاءت كم تفيد الاستفهام عن نوال الشاعر من المكارم.

النمط السّابع /الاستفهام بـ أين:

ـ الصورة الأولى:

ـ " أين " كناية عن المكان ولها استعمالان:

1ـ تستعمل شرطًا مفردة، نحو أين تَجْلِسْ أَجْلِسْ، ومركّبة مع ما الزائدة لتخلص للشرط، نحو قوله تعالى﴿ وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ والمَغْرِب أَيْنَمَا تُوَلُّوا وَجُوهَكُمْ فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾(3)، فأين وأينما تؤدّيان الوظيفَة الشرطية في بنية الجملة.

2 ـ ‹‹ **تستعمل استفهامًا نحو: أينَ أَخُوكَ ؟، أَينَ تقضِي عُطلَتَكَ ؟** ›› (4)

ومن شعر ابن بقي الأندلسي قوله :

أينَ الرَّجَا والعُلَى مِنْ حَازِمٍ يقِظٍ يَغْزُو أعَادِيَه فِي الأشهُرِ الحُرُمِ (5)

أداة استفهام +مبتدأ+ واو عطف+ اسم معطوف+ جار ومجرور+ نعت.

جاءت في صدر البيت جملة استفهامية، أين:اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر ، الرَّجَا: مبتدأ مؤخر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، وحذفت همزته للضرورة الشّعرية، الواو عطف، العلى اسم معطوف مرفوع بالضمّة منع ظهورها التّعذّر، من حازمٍ جار

(1) ــ الديوان، ص 105.
(2) ــ المصدر نفسه، ص 105.
(3) ــ البقرة/ 115.
(4) ــ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه،ص 274.
(5) ــ الدّيوان،ص 111.

ومجرور، يقظٍ نعت تبع منعوته في الجرّ، يغزو فعل مضارع مرفوع بالضمّة منع من ظهورها الثقل، أعاديَه مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف والهاء مضاف إليه، " في " حرف جر، الأشهر مجرور، الحرم نعت ، والجملة تفيد دلالة اليأس والقنوط.

ـ الاستفهام ب " متى " و" أنَّى ":

يستفهم بهماعن الزمن في مثل قول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

يا أقتَلَ النّاسِ ألحاظًا وَأَطْيَبَهُمْ رِيقًا مَتَى كَانَ فِيكَ الصَّابُ والعَسَلُ [1] ؟؟

أداة استفهام+ فعل ناقص +خبر ' جار ومجرور'+ مبتدأ +واو العطف+ معطوف.

الجملة استفهامية تبتدئ بمتى، كان فعل ماض ناقص مبني على الفتح، فيك جار ومجرور في محل نصب خبر، الصّابُ مبتدأ مؤخّر، واو العطف، العسل معطوف ، والجملة الاستفهامية تفيد نفي وجود الخير والنعم.

ـ الاستفهام ب "أنَّى" بمعنى ' مَتَى ':

وأنَّى يُجَارِيكُمْ إلى المَجْدِ حَاسِدٌ جَهُولٌ بِأسْرَارِ العُلا غَيْرُ عَالِمِ [2]

أداة استفهام+فعل مضارع+مفعول به+جار ومجرور+فاعل.

الجملة استفهامية، حيث تصدرتها أنّى أداة استفهام بمعنى مَتَىَ، 'يجاريكم' فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمّة، منع من ظهورها الثقل، و'كم' ضمير متصل في محل نصب مفعول به منصوب، إلى المجد جار ومجرور متعلق بفعل يجاريكم، حاسدٌ فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمّة الظاهرة في آخره، والجملة استفهامية تفيد نفي مجاراة الحاسد الجهول ممدوح الشاعر.

---

[1] ــ الدّيوان، ص 108.

[2] ــ المصدر نفسه، ص116.

ثالثاـ الـحـذف بلاغته وأسلوبيته :

هناك ظواهر لغوية أسلوبية تتميّز بجماليات التركيب، تلك التي تعكس بهاءها في نفسية المتلقّي صانعة دهشته، من خلال الإثراء والتجديد والتشكيل الطارئ، والإسناد غير المألوف بطرق متعددة،تبرز أسلوبية المبدع، ومنها الحذف.

الحذف ظاهرة لغوية، تتميّزبها اللغة العربية تميّزًا واضحًا نظرًا لخصوصياتها، وهو يؤدّي دورا هامًّا من خلال الإيجاز في عملية الاتصال والمخاطَبَة، وهذا الدور المهمّ يبرز بلاغيًّا، والبلاغة هي الإيجاز والاختصار بعملية الحذف، حتى أنه يبدو ضروريًّا لإنجاز جملة بليغة ومخاطبة الآخر لإفهامه من دون إطناب وملل.

فالحذف ظاهرة لغوية مميزة في بنية الجملة ليخفّ نطقها، حتى لا تطول من خلال التراكيب بدءا من البنية الصوتية والتركيبية، ولكن هذا الحذف لم يأخذ الحرية الكاملة، بحيث أن له شروط الذكر المسبق أو الدلالة للإفهام، لتتحقّق أغراضه البلاغية في نفس المتكلِّم ، ومن جهة تفيد المُخاطَب .

الحذف لغة:

جاء في كتاب العين للخليل الفراهيدي(**718م/ 786م**) ‹‹ الحذف: قطف الشيء من الطّرَف كما يُحذف طَرَف ذَنَب الشاة،.. والحذف: الرمي عن جانب، والضرب عن جانب، وتقول حذفني فلانٌ بجائزة أي: وصلنِي. وحذفه بالسيف: على ما فسّرته من الضرب عن الجانب، وفي الحديث الشريف: لا يتخلّلكم الشيطان كأولاد الحذف ››[1] وجاء في لسان العرب ‹‹ حَذَفَ الشيء يَحْذِفُهُ حَذْفًا قَطَعَه من طَرَفه، والحجَّامُ يحذِفُ الشَّعْر من

[1] ـ أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،تح مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي،ج3، مادة [حذف] ، ص ص202/201.

ذلك..والحَذْفُ الرَّمْي عن جانب والضّرب. الأزهري: والحذافة ما حذف من شيء فطرح، وتحذيف الشيء تطريره وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته. في الحديث الشريف: تراصّوا بينكم في الصلاة تتخللكم الشياطين كأنها بنات الحذف. وفي الحديث الشريف: حذف السلام في الصلاة سنَّة... وجاء في المثل: بين حاذف وقاذف›› [1]، معنى االحذف القطع، والرّمي والضرب، والتخفيف.

وجاء في الصحاح ‹‹ حذف الشيء: إسقاطه، يقال حذف من شعري، ومن ذَنَبِ الدّابة أي أخذتُ...وحذَفتُ رأسه بالسيف إذ ضربتُه فقطعتَ منه قطعةً ››[2]، معناه الإسقاط، والقطع والضرب، وجاء في مختار صحاح ‹‹ حذف الشيء وإسقاطه، ويقال حذفت من شعري، ومن ذنَب الدابّة، أي أخذتُ ››[3]، ومعناه الإسقاط والأخذ من الشيء .

الحذف اصطلاحًا:

الحذف معناه ‹‹ إسقاط جزء الكلام أو كلّه لدليل››[4]، وإذا تمّ إسقاط جزء الكلام، أو كلّه ، ‹‹ هو باب دقيق المَسْلِك، لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ››[5]، لقد عدّد عبد القاهر الجرجاني فوائد كثيرة ومختلفة للحذف، وقد أدرك أن لكل حذفٍ سرٌّ من أسراره بلاغيا ، إذ يخدم اللغة العربية بخاصة، ويكون مدعاة لظهور المعنى وبروزه أكثر مما لو ذكر ذلك، فالحذف ‹‹ موجود في

---

(1) ــ ابن منظور، لسان العرب، ص40.
(2) ــ الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، ص1341.
(3) ــ الرازي،محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، تح مكتبة لبنان، 1986، ص54.
(4) ــ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 102.
(5) ــ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،قرأه وعلّق عليه:محمود محمد شاكر،مطبعة المدني، ص12.

اصطلاح النحويين أعني أن يُسمّى الحذف إضمارًا ››[1]، بمعنى أن الحذف هو الإضمار، ولا اختلاف بينهما، ‹‹ إنّما سمّي مضمرا من قولهم ' أضمَرتُ الشيءَ' إذا سَتَرْتَهُ وأخفَيْتَهُ، ومنه قولهم ' أضْمَرْتُ الشيءَ في نَفسِي، أو من الضمور وهو الهُزَال ››[2]، بينما ابن جنّي يرى ‹‹ في خاطريته من اتصال الفاعل بالفعل أنّك تضمره في لفظ عرفته نحو قم، ولا تحذفه كحذف المبتدإ ›› [3]، كذلك ردّ ابن مَضَّاء القرطبي على من اتفقوا أن الحذف هو الإضمار في كتابه الرّدّ على النحاة ‹‹ الفاعل يضمر ولا يحذف›› [4]، فإضمار الفاعل هو الاستتار، وهو موجود بعد الفعل ووجوده تقديرًا فنقول ' ضمير في محل رفع تقديره هو' والحذف غياب الفاعل في الجملة ‹‹ فذلك حيثما أمكن تقديره بضمير مستتر فهم يقصدون بالمضمر ما لا بدّ منه، وبالمحذوف ما يمكن الاستغناء عنه ›› [5]، وهنا يؤكّد ابن مَضَّاء القُرْطُبي الفرق بين الحذف والإضمار، لم يكن استعمال الحذف بكل حرية ومن دون قيود، بل وضع له الدارسون شروطا، ليحافظوا على المعنى وصيانة مبتغى القول الصحيح، وإدراكه من دون تأويل، وبوضوح تام، وعدم اللَّبس على المُخَاطَب ليفهمه بكلّ طمأنينة من دون شكّ، وإن ‹‹ لم يتمكّن من معرفته فيصير اللفظ مخلا بالفهم، ولئلا يصير الكلام لغزًا فيهجّن في الفصاحة، وهو معنى قولهم: لا بدّ أن يكون فيما أُبقي دليل على ما أُبْقي ››[6]، والعلم بالمحذوف من الطرفين المتكلِّم والمُخاطَب، نحو أهلا وسهلا ومرحبًا؛ أي وجدتَ أهلا،

---

[1] ـ أبو حيان الغرناطي،البحر المحيط في تفسير القرآن،تح: عادل أحمد،علي معوض،دار الكتب العلمية،1993 م، ص643.

[2] ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص166.

[3] ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 103.

[4] ـ ابن مضاء القرطبي،كتاب الردّ على النحاة، ص 105.

[5] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

[6] ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن،ص 111.

وسَلكتَ سهلا، وصادفتَ رحبًا ›› [1]، وهذا المفهوم اتّفقت عليه العرب من قبل، أي ‹‹ لا بدّ أن يتقدّم قبل الكلام في هذا الموضع مقدّمات تعين الناظر فيه على ما قصد تبيينه ›› [2]، وبصورة عامة فقد طال الحذف كلا من الأصوات اللغوية، والصّيغ الصّرفية، والتراكيب النحوية، والعروضية، ليحقق أغراضا بلاغية.

ـ أغراض الحذف:

ما هي الغاية من الحذف في اللغة؟، سؤال لا بد من طرحه، ‹‹ ألا ترى أن المحذوف إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم ومن المراد، وخلص للمذكور ››[3]، وهل هي نحوية،أو بلاغية، أو غاية أخرى، أهي قضية أولى بدرس الحذف ؟؟، إنّ ابن هشام ‹‹ يرى أن أغراض الحذف يجب أن يتناولها البيانيون والمفسرون، وأنّها ليست من عمل النّحاة ››[4]، وهذا التناول يخصّ المعاني، ومنه الدلالي ثمّ البلاغي، لكن للنحاة أيضا دور في تناولها في تفسير وتأويل الحذف، وعليه سيحاول البحث أن يبيّن بعض الأغراض تفصيلا كالآتي:

1 ـ التخفيف:

مثل حذف السكون وكسرها في التقاء الساكنين، حذف الهمزة في أول الكلمة من همزة قطع إلى وصل، وفي آخرها في الضروريات الشعرية مثلا.

---

(1) ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ص 112.

(2) ـ ابن مضاء القرطبي،كتاب الردّ على النحاة، ص 103.

(3) ـ الزركشي،البرهان في علوم القرآن، ص104.

(4) ـ ابن هشام الأنصاري، مُغنِي اللّبيب، ج2،ص ص 156/ 170.

2 ـ الإيجاز واختصار الكلام:

وتعود إلى رغبة المتكلِّم في الإيجاز والاختصار، كبناء الفعل للمجهول ' حذف الفاعل ' للعلم بالمحذوف، أو الخوف من ذكره ـ خوفا من الفاعل، أو خوفا على الفاعل ـ وكذلك في جود قرائن تدلّ عليه، ويدلّ عليه السياق .

3 ـ الاتساع:

هو نوع من الحذف للإيجاز والاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حكم، ومثال ذلك في حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه كما في قوله تعالى ﴿ يَسْأَلونَكَ عَنِ الأهِلَّةِ قلْ هِيَ مَوَاقيت للنّاس والحجّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَن تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ ۗ وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ [1] ويقصد بها لكن البرَّ برُّ من اتّقَى، وفي قوله أيضا: ﴿ واسأَلِ القَرْيَةَ التِي كنَّا فِيهَا... ﴾[2].

و‹‹ يقصد بها أهلَ القرية ››[3]، ويحسن الحذف لقوة الدلالة عليه أو بقصد.

4 ــ التّفخيم والتّعظيم لما فيه من الإبهام:

قد يكون الحذف تفخيمًا كبيرا وتعظيمًا للمحذوف مبالغا فيه، وذلك مثل قوله تعالى : ﴿ حتَّى إذَا جَاءوها وفُتِّحَتْ أبوابُهَا﴾[4]، الجوابُ حُذِفَ لأن وصف ما يجدونه لا ينتهِي، فحُذِف تفخيمًا وتعظيمًا.

---

(1) ـ البقرة/189.

(2) ـ يوسف / 82.

(3) ـ ابن مضاء القرطبي، كتاب الردّ على النحاة، ص ص 97/96.

(4) ـ الزّمر/ 73.

5 ـ صيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفًا له أو تحقيرًا :

هذا الحذف يهتمّ بالمحذوف يقصد صيانته عن الذكر تشريفًا له، ومن قول الرسول صلّى الله عليه وسلَّم:"مَن ابْتُلِيَ من هذه القاذورات بشيء فليستتر بستر الله" فالفعل ابْتُلِيَ أُسنِد إلى نائب الفاعل، وحُذِفَ فاعلُه، وهو لفظ الجلالة صيانةً لذكره في ذلك المقام الذي سُمّيت فيه الذنوب باسم القاذورات، ونجد ذلك في كتب السِّيَر عندما يُؤذَي عظماء الإسلام، ويقال أُوذي فلانٌ.

6 ــ تحقير شأن المحذوف:

يكون الحذف بقصد تحقير المحذوف،من ذلك قوله تعالى﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لا يَرْجِعُون ﴾[1]، فلم يُذْكَرِ المبتدأُ تحقيرًا لشأنهم، بمعنى هم صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ .

7 ــ العَلَم الواضح بالمحذوف:

يكون الحذف للعَلَمِ الواضح بالمحذوف، ومنه قوله تعالى: ﴿ وسارِعُوا إلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ والأرْضُ أُعِدَّتْ للمُتَّقِين﴾[2]، أي أعدَّها الله، وفي قوله تعالى ﴿ عَالِمُ الْغَيْبِ فَلا يُظْهِرُ عَلَى غَيْبِهِ أَحَدًا إلا مَنِ ارْتَضَى مِنْ رَسُولٍ ﴾[3]، المبتدأُ محذوف للعلم به، وهو الله.

8 ـ رعاية الفاصلة والمحافظة على السّجع:

يحذف حرفٌ أو أكثر لمراعاة الفاصلة مثل قوله تعالى (﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى ﴾[4]، فمفعول الفعل " قَلَى " وهو ضمير المُخاطَب صلَّى الله عليه وسلّم محذوف لرعاية الفاصلة

(1) ـ البقرة / 18.
(2) ـ آل عمران/ 133.
(3) ـ الجن/ 26.
(4) ـ الضحى/ 1.

والتوافق الصَّوتي مع أواخر الآيات والتقدير: ومَا قلاكَ، وكذلك محافظةً على الوزن في الشعر.

ـ تجليات الحذف في شعر أبن بقي:

1 ـ حذف الصوت:

وهي قضايا نحوية، وصرفية، وعَروضية، تعدّ ‹‹ أكثر الحروف تعرّضًا له حروف العلة لا سيّما إذا كانت احرف مدّ ' أصوات صائتة'، ويقع الحذف آخر الكلمات دون الألف››[1]، بخاصة في أفعال المضارعة والأمر، مثل ‹‹ الجزم بحذف حرف العلة نحو:لم يغزُ، ولم يخشَ، ولم يرمِ، وهنا يعبّر عن الحذف صوتيًّا بأنه تقصير للصائت الطويل الواقع في آخر الفعل ›› [2]، في الأفعال المعتلة المضارعة.

ومن قول الشاعر ابن بقي:

خُذْهَا عَلَى وَجْهِ الرَّبِيعِ المُخْضَبِ لَمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوضِ مَنْ لَمْ يَشْرَبِ [3]

حذفت ياء فعل يقضي دلالة على جزمه بـ لم، يعود خضوعه لقواعد نحوية.

لَئِنْ نَفَدَتْ مِنِّي الدُّمُوعُ تَغَامَزُوا وَقَالاَ: سَلاَ أوْ لَمْ يَكُنْ قَبْلُ مُغْرَمَا [4]

حذف واو فعل يكون لالتقاء الساكنين بعد جزم الفعل بـ' لم'، تخفيفا للنطق.

لَمْ يَكْسُهُمْ مِنْ ثِيَابِ الخِزْيِ أَسْبَغُهَا إلاَّ اتِّـقَـاؤُكُـمُ لـلصّـدْرِ بِالـكَفَلِ [5]

حذفت واو فعل يكسو بعد جزمه بـ لم، وهذا يعود خضوعه لمنظومة نحوية صارمة .

---

(1) ـ طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي،ص 64.

(2) ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ـ الديوان، ص75.

(4) ـ المصدر نفسه، ص 120.

(5) ـ المصدر نفسه، ص 98.

وفي موضع آخر ‹‹ إذا التقى ساكنان في كلمة واحدة أو كلتين[كلمتين] وجب التخلّص من التقائهما إمّا بحذف أولهما أو تحريك، فيحذف الأول صوتيا وخطًّا إن كان حرف مدّ، ' الحذف هنا في الحقيقة تقصير للصائت الطويل ' سواء كان الثاني جزء من الكلمة أو كالجزء منها نحو: قل، وبع، وخف في الأمر، ولم يقلْ،ولم يبعْ، ولم يَخَفْ، حيث وقع حذف المدّ الواو، والياء، والألف ››[1]، وفي مثل هذا أمثلة كثيرة في الديوان:

لَمْ أعلَمِ الشَّوقَ إلا منْ مُطَوَّقةً   فَهِمْتُ عَنْهَا الذي قَالتْ وَلَمْ تُبِنْ [2]

الشاهد هنا تغيرت حركة الميم من ساكنة إلى مكسورة لالتقاء الساكنين، فنتج عنها حذف صوتي' السكون '، وأصبحت ميم فعل " أَعْلَمْ" مكسورة، وفي قوله :

وَلَمْ تَفِقْ نَفْسُهُ حَتَّى تَمَلَّكَنِي   بالمُسْتـرِقِّيْنِ مِنْ بِرٍّ وإجْمَالِ [3]

الشاهد هنا حذفت ياء' تفيق ' الصائت للالتقاء الساكنين، فنتج عنه حذف صوتي.

دَعِ الكُمَاةَ لَدَى الهَيْجَاءِ بَيْنهُمُ   رَجْمَ الأسنَّةِ وارْجُمْنِي بِخَلْخَالِ [4]

الشاهد هنا تغيرت حركة العين من ساكنة إلى مكسورة لالتقاء الساكنين،في فعل دَعْ فنتج عنها حذف صوتي' السكون '، وأصبحت حركة العين مكسورة، تخفيفا للنطق.

وفي الإعلال بالحذف ‹‹ أن يكون الفعل ثلاثيا وواوي الفاء، مضارعه على وزن يَفْعِلِ المكسور العين، فتحذف الواو من المضارع ذي الياء استثقالا لوقوعها بين ياء مفتوحة وكسر

---

(1) ــ طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 73.

(2) ــ الدّيوان،ص 122.

(3) ــ المصدر نفسه، ص 105.

(4) ــ المصدر نفسه، ص 104.

نحو: وَصَفَ يَصِفُ، ووَعَدَ يَعِدُ والأصل: يَوْصِفُ و يَوْعِدُ ›› [1]، وعلى شكلها أمثلة كثيرة، نمثّل لها كالآتي:

قالُوا ظِبَاءٌ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى خَمَائِلَ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ [2]

حذف فاء فعل ورد، والأصل أن يكون تَوْرَدُ، فجاءت تَرِدُ، خضوعا لقياس التصريف.

يُسْبِيهُمُ الجَيشُ مَا امْتَدَّتْ أعنَّتُهُ كالنَّارِ تُوسعُ حَرْقًا كلَّ مَا تَجِدُ [3]

حذف فاء فعل وَجَدَ، والأصل أن يكون تَوْجَدُ، فجاءت تَجِدُ، خضوعا لقياس التصريف.

وكذلك الفعل الماضي الثلاثي مكسور العين، وعينه ولامه من جنس واحد، نحو: ظلَّ.يجوز فيه إن أسند إلى ضمير رفع متحرك ثلاثة أوجه: أحدهما: الإتمام مع فكّ الإ دغام نحو: ظَلَلْتُ، والثاني: حذف العين مع نقل حركتها إلى الفاء نحو: ظِلْتُ، والثالث حذف العين مع عدم نقل حركتها إلى الفاء نحو: ظِلْتُ في قول ابن بقي :

وَظِلْتُ أبْكِي لَكُمْ عُذْرًا لَعَلَكَمُ تَسْتَيْقِظُون، وقَدْ نِمْتُمْ عَنِ الكَرَمِ [4]

وهذا النوع من الحذف في مواضع الإعلال بالحذف في أشعاره.

ـ حذف حرف الهمزة في أول الفعل:

هذه الأفعال متنوعة ‹‹ أحدهما مضارع أفعل واسم فاعله واسم مفعوله، ومصدره الميميّ واسم الزمان والمكان منه، نحو أُخبرُ ومُخبِرُ ومُخبَرُ والأصل: أُؤَخبرُ ومُؤَخبِرُ ومُؤَخبَرُ... والثاني مضارع رأى، وأمره ومع تصاريف الماضي الذي على وزن أَفْعَلَ: أرى ونرى ويرى وترى ورَهْ ورَيَا ورَوا، وأريتُكَ السيارةَ، وهو يريك إياها، وأرِني إياها، وهو مُريكَ إياها، وهي

---

[1] ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 271.
[2] ــ الديوان، ص83.
[3] ــ المصدر نفسه، ص 83.
[4] ــ المصدر نفسه، ص 111.

مُرآةٌ...... والثالث: أمر أَخَذَ وأَكَلَ فيقال: خُذْ وكُلْ على غير قياس؛ لأن أصل خذْ وكُلْ اؤْخُذْ واؤْكُلْ ››[1]، وجاء في قول ابن بقي :

خُذْهَا عَلَى وَجْهِ الربيعِ المُخْضَبِ لَمْ يقْضِ حَقَّ الرّوضِ مَنْ لَمْ يَشْرَبِ [2]

حذف فاء فعل أخذ بعد تصريفها في الأمر.

ـ أن الناصبة للفعل المضارع ‹‹ ولهذا اختصت من بين نواصب المضارع بأنها تنصب مُظهَرَةً ومُضْمَرَةً ››[3]، وعلى الرغم من إضمارها تنصب الفعل المضارع بعدها.

وكذلك ‹‹ حذف حرف النون من فعل كان، وذلك مشروط بأمور؛ أحدهما: أن يكون بلفظ المضارع، والثاني: أن يكون المضارع مجزومًا، والثالث: أن لا يقع بعد النون ساكن، والرابع : أن لا يقع بعد ضمير متصل، وذلك نحو ﴿ ولَمْ يَكُ مِنَ المُشْرِكِينَ ﴾[4]، ﴿ ولَمْ أَكُ بَغِيًّا ﴾ [5]، ولا يجوز في قولك 'كان ' و' كن' لانتفاء المضارع ›› [6]، وهي شروط لا بدّ من توفّرها حتى يكون الحذف على صورته الصحيحة.

ـ حذف حرف الجر:

وفي مواضع عديدة يمكن حذف حرف الجر، إذا جاءت مثلا ‹‹ قبل تمييز كم الاستفهامية المجرورة بالحرف، نحو: بكم دولِار اشتريت السيارةَ؟ أي بكم مِنْ دولار، ونصب التمييز في هذا الموضع أحسن ›› [7]، وكذلك ‹‹ يقع الحذف في تصريف بعض الأفعال المهموزة، وهذا الحذف خاص بهذه الأفعال غير مقيس في أشباهها.... وحذفها من : سأل

---

(1) ـــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص ص 289/288.

(2) ـــ الديوان، ص 75.

(3) ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 318.

(4) ـ النحل/ 120.

(5) ـ مريم/ 20.

(6) ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 214.

(7) ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب،مرجع سابق، ص 527.

في صيغة الأمر إذا بدئ بها نحو: مُرْ، سَلْ، ويجوز الحذف وعدمه إذا لم تقع الصيغتان في أوّل الكلام نحو: واسأَلْ، وائمُرْ ›› [1]، في مثل بيت ابن بقي:

عَقِيقةٌ فِي يَدِي سَالَتْ وَأَشْرَبُهَا لَوْ شَعْشَعَتْ بِسَجَايَا الدَّهرِ لمْ نَسَلِ [2]

الشاهد في الحذف الصوتي في فعل سَأَلَ تحوّل إلى نسَلْ بفعل أداة الجزم تخفيفا، وللضرورة الشعرية كُسِرَ لامه أيضا، ونجد مثله في شعر ابن بقي:

إنْ كُنْتَ تَجْهَلُ أنّي عَبْدُ مَمْلَكَةٍ مُـرْنِي بِمـا شِئْتَ آتِيهِ وأَمْتَثِلُ [3]

الشاهد فعل أمر تحوّل إلى مُرْ في الأمر وهو حذف صوتي.

ـ حذف الحرف للضرورة الشعرية: ذكر ابن عقيل الهمذاني، قال شاعر:

وأَخْبَرُوا بِاثْنَيْنِ أوْ بِأَكْثَرَا عَنْ واحِدٍ كَهُمْ سُراةٌ شُعَرَا [4]

حذفت همزة شعراء للضرورة الشعرية.

ومثاله من قول ابن بقي :

أيْنَ الرَّجَا والعُلَى مِنْ حَازمٍ يَقِظٍ يَغْزُو أعَادِيهِ فِي الأشْهُرِ الحُرُمِ [5]

والشاهد هنا حذف همزة "الرجاء"، وهي ضرورة شعرية، كي يستقيم وزن بحر البسيط، متبعا طريقة الشعراء المشارقة.

ألَا نَظْرةٌ مِنْهَا فتَقـنَعَ غُلَّةً عَلَى كَبِدِي،مَا أشبَهَ الشَّوقَ بالظَّمَا [6]

حذف همزة الظمأ وهي للضرورة شعرية كي يستقيم بحر الطويل.

---

(1) ـ طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 85.

(2) ـ الديوان، ص 101.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 108.

(4) ـ ابن عقيل الهمذاني،شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التراث للنشر والتوزيع القاهرة،دار مصر للطباعة، ط20،ص 256.

(5) ـ الديوان، ص 111.

(6) ـ المصدر نفسه، ص 120.

نتيجة: نلحظ أن الحذف الصوتي لتخفيف النطق وتسهيل الأداء وللمحافظة على الوزن.

2 ـ الحذف من المنظور البلاغي (على المستوى التركيبي):

حـذف الـفعل:

حذف فعل الشرط يتمثّل في ‹‹ حذف فعل الشرط وحده، وشرطه أيضا أمران: دلالة الدليل عليه، وكون الشرط واقعا بعد ' وإلا ' كقولك ' تُبْ وإلا عاقبتك ' أي وإلا تَتُبْ عاقبتك››[1]، والمثل واضح.

ـ حذف فعل الشرط والجواب معا:

ومن مواضع الحذف، حذف فعل الشرط والجواب معا ‹‹ فإن لم يبقَ من جملتَيْهِمَا شيءٌ جاز حذفهما [الشرط وجوابه] في الضرورة بشرط أن يدلّ عليهما دليل، كقول رؤبة:

قَالَتْ بَنَاتُ العَمِّ: يا سَلْمَى وإنْ   كانَ فَقِيرًا مُعدَمًا ؟ قالَتْ: وإنْ [2].

أي وإن كان كذلك أرْضَـه ›› [3]،وهي تفهم من خلال السياق ومناسبته، والحذف أحسن من الذكر، إذ هو واسطة ربط مباشر..

ومثاله حذف الفعل في شعر ابن بقي الأندلسي:

قالُوا: تَغَرَّبْتَ عَنْ أقْطَارِ أندَلسٍ   وَمَنْ يُقِيمُ علَى هَوْنٍ وإقْبَالِ [4]

---

[1] ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص357.

[2] ـ رؤبة بن العجاج، الديوان، رواية الأصمعي،تح:عزة حسن،دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، 1416هـ /1995، ص186.

[3] ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 344.

[4] ـ الديوان، ص 104.

أي: قالُوا تَغَرَّبْتَ عَنْ أقْطَارِ أندَلسٍ وَقالوا مَنْ يُقِيمُ علَى هَوْنٍ وإقْبَالِ، وحذف 'قالوا ' للإيجاز، وهو يفيد الاتساق والانسجام على المستوى التركيبي مع الإيجاز، ومن مثل هذا قوله أيضا :

بأبِي غَزَالٌ، غَازلَتْهُ مُقْلَتِي   بَيْنَ العُذَيْبِ، وبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ [1]

أي: غَازلَتْهُ مُقْلَتِي بَيْنَ العُذَيْبِ، وغَازلَتْهُ بَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ، حذفت الفعل'غَازَلَتْهُ ' للتخفيف، **ووضوح المعنى ، واقتراب دلالتها من خلال السياق**، ويفيد الربط بين الصدر والعجز،

وقال : **يا مُشْفِقًا مِنْ سِقَامٍ كُنتُ ألْبسُهُ   أنَا جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي وأوْلَى لِي** [2].

أي: أنَا جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي وأوْلَى لِي أجنِي على نفسي/أو أجني عليها، وحذف الفعل للإيجاز، فكأن جماليّتها في الإيجاز من خلال الحذف، وهنا الحذف أفضل من الذكر.

وتنوّع الحذف في بنية الجملة ‹‹ قد يكون منقولا من ظرف مكان أو جار وجرور نحو: عندكَ أو لديكَ أو دونَكَ المال أي خُذْهُ، وأمامكَ أي تقدَّمْ، ووراءَكَ أي: تأخَّرْ، ومكانَكَ أي: أثبُتْ، وعليك بالصبْرِ أي: الزمْهُ وتمسَّكْ بهِ، وإليكَ عنِّي: تَنَحَّ، وإليكَ النّبأَ أي: خُذْهُ ››[3]، وفي هذه الحالات يحذف الفعل، وتدلّ عليه ألفاظ أخرى.

وفي موضع الإغراء: ‹‹ تنبيه المخاطَب على أمر محمود ليلزمه، نحو قول الدارمي:

أَخَاكَ أَخَاكَ إنْ مَنْ لا أَخَا لَهُ   كَسَاعٍ إلَى الهَيْجَاءِ بِغَيْرِ سِلاحِ [4]

وإنما يلزم حذف عامله إذا تكرر كما سبق في البيت ›› [5]، والعامل المحذوف هو الفعل الذي نستطيع تأويله في جمل فعلية متعددة تأويله كالآتي: اِلْزَمْ أخاك، اِحْفَظْ أخاك، راعِ

---

[1] ـ الديوان، ص 93.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 104.

[3] ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 233.

[4] ـ مسكين الدّارمي، الديوان،تح: عبد الله الجبوري،وخليل إبراهيم العطية،مطبعة دار البصري،بغداد،ط1،1389هـ/ 1970 م، ص29.

[5] ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 24.

أخاك، لا تترك أخاك وغيرها، ويحذف الفعل في مواضع أخرى مثل ‹‹ حذف فعل المفعول به في الأمثال المسموعة التي حذف منها نحو: الكِلَابَ على البَقَرِ، أي أَرْسِلِ الكلابَ على البقرِ، ونحو: أحشفًا وسوءَ كيلةٍ ؟ أي أتبيع حشفًا وتزيد سوءَ كيلَةٍ، وفي ما يشبه الأمثال نحو: أهلا وسهلا، أي أتيت أهلاً ونزلتَ سهلاً ›› [1]، وهذه تكون في المحاورات الشفوية، ومجالها الدرس التداولي.

3 ـ حذف الأسماء:

يحاول البحث أن يتطرق إلى مواضع حذف الاسم، وهذا الاسم قد يكون فاعلا، أو مبتدأ، أو خبرًا، أو حالا أو صفةً أو تمييزًا كما يلي مع أمثلة من أشعار ابن بقي :

ـ حذف الفاعل:

مواضع حذف الفاعل عديدة في اللغة ‹‹ أحدها إذا بني للمفعول، ثانيها: في المصدر إذا لم يذكر معه الفاعل مُظهرًا يكون محذوفًا، ولا يكون مضمَرًانحو : ﴿ أو إطعامٌ ﴾ في قوله تعالى﴿ إو إطْعَامٌ فِي يَومٍ ذي مَسْغَبَةٍ﴾[2] ›› [3]، ويحذف الفاعل عندما يعلم من خلال سياق الكلام، كأن تسأل من رجع..؟ فيُجابُ: عليٌّ.

ومثال حذف الفاعل من قول الشاعر ابن بقي:

كَـأَنَّمَا إنـسَـانُهُ مَـلاَّحُـهَا   قَدْ خَـافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيحُ [4]

في الجملة الفعلية قدْ خَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيحُ، حذف فاعل خاف، لأنه معلوم من سياق

---

[1] ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، مرجع سابق، ص 436.

[2] ـ البلد/ 14.

[3] ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 142.

[4] ـ الديوان، ص80.

الجملة فكَأنَّمَا إنْسَانُهَ مَلاَّحُهَا، ويفيد الإيجاز .

وفي موضع ‹‹ الضمير المستتر وجوبا هو ما لا يخلُفُهُ اسم، ظاهر ولا ضمير منفصل، وهو المرفوع مثل اجلسْ وابتعدْ ›› [1]، بمعنى اجلسْ أنتَ، وابتعدْ أنتَ،ويحذف عاملهما [الفاعل ونائب الفاعل] جوازًا نحو: 'زيدٌ ' لمن قال 'من قام ' أو ' من ضُرِبَ ' ووجوبا ››[2]، أي ‹‹ دل لفظ قام على الفاعل دلالة قصد لا يحتاج إلى أن يضمر شيء››[3]، فالفاعل معلوم من السياق.

كما في قول الشاعر ابن بقي :

لا يَكسِرُ اللهُ مَتْنَ الرُّمحِ إنَّ بِهِ   نَيْلَ العُلا، وأتاحَ الكَسْرَ لِلقَلَمِ [4].

حُذِفَ الفاعل 'الله ' اسم الجلالة في' وأتاحَ الكَسْرَ لِلقَلَمِ ' **ويفيد آلية التذكر والاسترجاع** .

وفي موضع آخر‹‹ يجوز حذف الموصول الاسمي ما عدا آل إذا كان معطوفا على موصول مماثل ولم يُوقِعْ حذفه في لَبسٍ نحو ' إنّ من ضحَّى بنفسه، وضحَّى بماله، وضحَّى بوقته سواءٌ، والتقدير: إنّ من ضحَّى بنفسه، ومن ضحَّى بماله، ومن ضحَّى بوقته سواءٌ››[5]، ومنه قول قول حسان بن ثابت:

فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللهِ مِنْكُمْ   وَيَمْدَحُهُ وَيَنْصُرُهُ سواءُ [6]

---

[1] ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 145.

[2] ــ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 193.

[3] ــ ابن مضاء القرطبي،كتاب الردّ على النحاة،ص1366.

[4] ــ الدّيوان،ص 112.

[5] ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 145.

[6] ــ حسان بن ثابت،الديوان،شرحه وكتب هوامشه وقدّم له :عبد أ.مهنّا،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ /1994م،ص20.

والتقدير: فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللهِ مِنْكُمْ وَمن يَمْدَحُهُ ومنَ يَنْصُرُهُ سواءُ ، إنه لا يحتاج إلى أحدا.

ـ حذف المفعول به:

للحذف أثر التوجيه والبناء الدلالي، ولكن يجوز حذف المفعول به إذا دلّ عليه دليل كما في قوله تعالى ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وما قَلَى ﴾[1]، أي وما قلاكَ. وكما في قولك: قرأتُ لمَنْ سألَ: هل قرأت الجريدة ؟، وحذف المفعول به ضربان ‹‹ أحدهما أن يكون مقصودًا مع الحذف فيُنوى الدليل ويُقدّر في كلّ موضع ما يليق به كقوله تعالى ﴿ فَعَّالٌ لِمَا يُرِيدُ ﴾[2] أي لِمَا يُريده، والموضع الثاني الذي يحقّ فيه حذْف المفعول به، هو ألاَّ يكون المفعول مقصودًا أصلا وينزل الفعل المتعدّي منزلة القاصر، وذلك عند إرادة وقوع نفس الفعل فقط، وجعل المحذوف شيئا منسيا كما نسي الفاعل عند بناء الفعل فلا يذكر للمفعول ولا يقدّر، غير أنّه لازم الثبوت عقلا لموضوع كلّ فعل متعدّ››[3]. قال ابن بقي:

قَالُوا: ظِبَاءٌ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى الخمائلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ [4]

أي: أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى الخمائلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ مَاءً، حذف الماء لوجود ما يدلّ عليه في سياق الجملة أي: أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى الخمائلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ مَاءً، حذف الماء لوجود ما يدلّ عليه في سياق الجملة، وحذفه أفضل من ذكره، ويفيد التماسك النحوي، كما ‹‹ يجوز حذف المفعولينِ الثاني والثالث أحدِهِما أو كِلَيْهِمَا دون المفعول الأوّل كما في قولك: أخبرَنِي الطبيبُ جيّدةً، جوابًا لمن قال: كيف صحّةُ أبيكَ؟ والتقدير: أخبرَنِي صحَّةَ أبي جيّدَةً، وكما

---

[1] ــ الضحى/ 3.
[2] ــ البروج /16.
[3] ــ الزركشي، البرهان في علوم القرآن،ج3،ص 175.
[4] ــ الديوان،ص 83.

في قولكَ: أخبَرْتُهُ، حاذفًا المفعولين الثاني والثالث جوابا لمن قال: هل أخبرتَ زَميلَكَ الامتحان مؤجَّلاً ؟ والتقدير أخبَرْتُهُ الامتحان مؤجَّلاً ›› [1]

وفي قوله : **لَمْ أعلَمِ الشَّوقَ إلا منْ مُطَوَّقةٍ فَهِمْتُ عَنْهَا الذي قَالتْ وَلَمْ تُبِنْ** [2]

أي: فَهِمْتُ عَنْهَا الذي قَالتْ وَلَمْ تُبِنْ شوقَهَا، حيث حذف المفعول به لوجود ما يدلّ عليه في سياق الجملة، وحذفه أفضل من ذكره، ويفيد التماسك النحوي .

حذف المبتدإ :

مواضع حذف المبتدإ عديدة، يذكر الزركشي‹‹حذف المبتدإ في قوله تعالى: ﴿ ثلاثة﴾﴿ خمسةٌ ﴾ و﴿ سبعةٌ﴾ ؛ أي هم ثلاثةٌ، وهم خمسةٌ، وهم سبعةٌ ››[3] في قوله تعالى:﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُم ﴾ [4]؛ أي إنه ‹‹ يحذف المبتدأ جوازا إذا علم، كأن يقال: كيف معين ؟ فتجيب: مريض، والتقدير هو مريض، ويكثر حذفه في ثلاثة مواضع: أحدهما أن يكون في جواب استفهام كالمثال السابق، وكقوله تعالى ﴿ وَمَا أدراكَ مَاهِيَهْ نَارٌ حَامِيَهْ ﴾[5]، والثاني أن يكون بعد فاء السببية كقوله تعالى ﴿ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ ومَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا ﴾[6]، والثالث بعد القول في قوله تعالى ﴿ قَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ ﴾[7] ›› [8].

(1) ـــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص436.
(2) ـــ الديوان،ص 122.
(3) ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن،ج3، ص 135.
(4) ـ الكهف/22.
(5) ـ القارعة / 10،11.
(6) ـ الجاثية /15.
(7) ـ النحل / 24.
(8) ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 364.

ومن قول ابن بقي:

إنْ كَانَ سَهْمًا فَلاَ تُنَمِّي رَمِيَّتَهُ   أَوْ كانَ سَيْفًا فَمَسْلُولٌ عَلَى البَهَمِ [1]

والشاهد في عجُز البيت'أَوْ كانَ سَيْفًا فَمَسْلُولٌ عَلَى البَهَمِ ' بمعنى كان سيفًا فسيفٌ مسلُولٌ على البهم، فحذف سيف بعد فاء السببية، حتى لا يتعثر السبك وجودة المعنى.

ومن قوله :

هلْ يَسْتَوِي النَّاسُ ؟ قالُوا: كلُّنَا بشَرٌ   فَالمندَلُ الرَّطْبُ والطَّرْفاءُ أعوادُ [2]

أي:هلْ يَسْتَوِي النَّاسُ؟ قالُوا:نحن كلُّنَا بشَر ،وحذفت' نحن' والمحذوف جوهر الحقيقة.

فَقَالتْ:" أَلِصٌّ" قُلْتُ: "بلْ ذُو صَرَامَةٍ   تُشَبُّ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرانُ [3]

أي: فَقَالتْ:" أَلِصٌّ أنتَ" قُلْتُ: "بلْ أنا ذُو صَرَامَةٍ تُشَبُّ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرانُ، وحذف ' أنتَ ' وحذف 'أنا' لأنهما علمين في أسلوب الاختصاص.

قَالُوا: ظِبَاءٌ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا   إِلَى الخمائلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ [4]

أي:قَالُوا:هُنَّ ظِبَاءٌ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى الخمائلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ، حذفت'هنَّ' لأنها بعد القول.

والثاني: أن يكون الخبر مخصوصا بالذم أو بالمدح، نحو: نعم الصديقُ نبيلٌ، أو الذم، نحو بئس الصّديقُ الحقودُ، والتقدير في الأول هو نبيلٌ وفي الثاني: هو الحقودُ.

يقول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

بِئسَ الصَّبَاحُ صَبَاحُ المُنْذَرِينَ بِهَا   وَنِعْمَ غَزوُ أَمِيرٍ أَمْرُهُ رَشَدُ [5]

---

(1) ـ الدّيوان،ص 111.

(2) ـ الديوان، ص85.

(3) ـ المصدر نفسه،ص123.

(4) ـ المصدر نفسه، ص 83.

(5) ـ المصدر نفسه، ص نفسها .

فـ ' صَبَاحُ المُنْذَرِينَ ' قطعتْ إلى الرفع فيكون خبرًا لمبتدإ محذوف وجوبًا تقديره هو.

وَنِعْمَ الغزو غَزوُ أمِيرٍ، غَزوُ أمِيرٍ قطعتْ إلى الرفع فيكون خبرًا لمبتدإ محذوف وجوبًا تقديره هو، والثالث ‹‹ أن يكون الخبر صريحا في القسم،نحو: في ذمّتي لأساعدنّ كلّ محتاج، وبحياتي لأناضلن عن الوطن، فـ في ذمّتي وبحياتي كل منهما خبرٌ لمبتدإ محذوف وجوبا والتقدير: في ذمّتي يمينٌ أو عهدٌ وبحياتي يمينٌ أو عهدٌ ››[1]، والرابع ‹‹ أن يكون الخبر مصدرًا نائبا مناب الفعل نحو: صبرٌ جميلٌ، والتقدير صبرِي صبرٌ جميلٌ، وقد حُذِفَ الفعلُ وجوبا للاستغناء عنه بالمصدر الذي ينوب منابه، وأحلّت جملة اسمية محلّ جملة فعلية، وصار المصدر خبرًا مرفوعا لمبتدإٍ محذوفٍ وجوبًا بعد إذ كان مفعولا مطلقا منصوبًا، ومثل ذلك: سمعٌ وطاعةٌ ››[2]، والخامس ‹‹أن يكون خبرُهُ الاسمَ المرفوعَ بعد لاسيما، سواءٌ أكان هذا الاسم المرفوع معرفة نحو: أظهر المدعوُّون سرورَهم ولا سيَّما عادلٌ، والمجرِمُ ذليلٌ ولا سيَّما اللّصُّ،أم كان نكرة كقول امرئ القيس :

ألاَ رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالحٍ   ولا سيَّما يومٌ بِدَارةِ جلجلِ [3] ››[4]

والسادس: أن يكون المبتدأُ بعد المصدر النائب عن فعله الذي يبيّن فاعلَه أو مفعولَهُ بحرف جر نحو: سحقًا لكَ و تَعْسًا لكَ، والتقدير :سَحُقْتَ أي: بَعُدتَ، الدعاءُ لكَ.فـ لك جار ومجرور متعلق بمحذوف خبرٍ لمبتدّإٍ محذوف وجوبا وتقديره: الدعاء، والضمير المجرور في هذا التركيب فاعلٌ في المعنى، وإن لم يصحَّ إعرابُهُ فاعلا ››[5].

---

(1) ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، 365.

(2)ــ المرجع نفسه، ص 365.

(3) ــ امرؤ القيس، الديوان ص 112.

(4) ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص365.

(5) المرجع نفسه، ص نفسها.

حذْفُ الخبر :

مواضع حذف الخبر عديدة، ومختلفة حيث يذكر الزركشي ويثبت حذف الخبر في الآية الآتية في قوله تعالى: ﴿ أُكلُهَا دائِمٌ وظِلُّهَا﴾[1]

أي دائمٌ ››[2]، وهو كذلك ما جعل ابن هشام الأنصاري وجماعته أنهم ‹‹ متفقون على جواز حذف الخبر عند وجود دليل، وعدم وجود معمول ››[3]، ومن أمثلة حذف الخبر ‹‹ كأن يقال: مَنْ عندكَ ؟ فتقول: إبراهيمُ، والتقدير: عندي إبراهيم، ومن ذلك: خرجتُ فإذا المطرُ، والتقدير: فإذا المطر هَطِلٌ أو يهطِلُ، قال قيس بن الخطيم ››[4]:

نحنُ بِمَا عِندَنَا، وأَنْتَ بِمَا عنَدَكَ راضٍ، والرَّأيُ مُخْتلِفُ [5]

والتقدير:نحن بما عندنا راضون، وأَنْتَ بِمَا عنَدَكَ راضٍ، فهو محل انحراف، وصناعة فجوة ، لتحقق المتعة بين المبدع والمتلقي، وفي هذا قول ابن بقي :

واسَاهُ حتَّى مَاتَ مِنْ ظَمَإٍ ثُمَّ انطَوَى والجُودُ في القبرِ [6]

أي: والجُودُ موجود في القبرِ، وحذف' موجود ' لعلمه من سياق المعنى في البيت الشعري، وتكمن جماليته في الحذف، وبلاغته في عدم ذكره .

وجاء في قوله :

أَزرَى علَى البَحْرِ الخِضمِّ لأنّهُ في كلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أبْحُرِ [7]

---

(1) ـ الرعد/ 35.

(2) ـ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 139.

(3) ـ ابن هشام الأنصاري،مُغْنِي اللذَبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص517.

(4) ـ محمد أسعد النادري،نحو اللغة العربية، محمد أسعد النادري، ص 374.

(5) ـ قيس بن الخطيم، الديوان، ص173.

(6) ـ الدّيوان،ص 89.

(7) ـ المصدر نفسه، ص 89.

أي : في كلِّ كَفٍّ مِنْهُ موجودة خَمْسَةُ أبْحُرِ، وهي دلالة على عظمة الكرم في ممدوحه، وتكمن جماليته في الحذف، وبلاغته في عدم ذكره .

‹‹ ويحذف الخبر وجوبا في مواضع أشهرها خمسة ››[1] : أحدهما: أن يكون حذفُهُ مسموعًا عن العرب كقولهم: حَسْبُكَ ينَمِ النّاسُ فـ حَسْبُ مبتدأ محذوفُ الخبرِ لدلالة المعنى عليه، والتقدير: حَسْبُكَ السُّكُوتُ يَنَمِ النّاسُ، وهذه موجودة بكثرة في الأمثلة العربية التي قيلت.

أما من أشعار ابن بقي قوله :

حَسْبِي بِهِ مِنْ أَبِيِّ الدَّهرِ مُنْتَقِصٌ   أَرْمَى بِهِ الدَّهْرُ رَءَّابًا لأَبَّالِ[2]

فـ حَسْبِي مبتدأ محذوفُ الخبرِ لدلالة المعنى عليه، والتقدير: حَسْبِي ظَنِّي،والياء في محلّ جر مضاف إليه، يفيد الإيجاز، والحذف غرضه بلاغي.

وقوله أيضا :

وَحَسْبُكَ مِنْ قَاضِي الجَمَاعةِ إنّهُ   أمَانٌ لمذعُرٍ وَمَالٌ لِعَادِمٍ [3]

فـ حَسْبُكَ مبتدأ محذوفُ الخبرِ لدلالة المعنى عليه، والتقدير:حَسْبُكَ عَدلٌ، والكاف في محلّ جر مضاف إليه، والثاني: أن يكون كونًا عامًّا والمبتدأ بعد لولا نحو: لولا إسرائيل لاتَّحدَ العربُ، والتقدير لولا إسرائيل موجودة، فإن كان كونًا خاصًّا يدلُّ عليه دليل جاز ذكره وحذفه،كأن يقال: هل أجرُك مُرْضٍ ؟ فتقول لولا الأجرُ لتركتُ العملَ أي: لولا الأجرُ مُرْضٍ، والثالث: أن يكون المبتدأُ نصًّا في القسم، نحو لعمرَكَ ‹‹ والتقدير لَعمرُكَ أقَسِمُ، ونحو يمين الله لأفعلنّ، والتقدير يمين الله قسمي››[4].

---

(1) ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، محمد أسعد النادري، ص 374.

(2) ــ الدّيوان،ص 105.

(3) ــ المصدر نفسه، ص116.

(4) ــ ابن هشام الأنصاري، مُغْنِي اللَّبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص 516.

ونجده في قوله :

واللّهِ مَا أدرِي وإنّي واقفٌ   للرَّاحِ بيْنَ تَحَيُّرٍ وتَعجُّبِ (1)

أي والله قَسَمِي مَا أدرِي وإنّي واقفٌ، ويفيد الإيجاز، **والحذف غرضه بلاغي.**

وفي قوله:

لعُمْرُ أَبيكَ الخيرُ مَا آمِلُ الغِنَى   لِلَيْنِ لَبُوسٍ واحتِفالِ مَطاعِمِ (2)

أي لعُمْرُ قَسَمِي، وحذف 'قَسَمِي ' للإيجاز ، والحذف غرضه بلاغي.

حذف الصّفة :

يقول الزركشي إن ›› الصفة ليست إنشاء، فهي خبر إلا أنّها غير تامّة الإفادة، فيصحّ تكذيبها ››(3)، واتفق النحاة على أن ›› النعت ' يسمّى الصّفة أيضا '، وهو ما يذكر بعد اسم لسببين بعض أحواله أو أحوال ما يتعلّق به، فالأول نحو: جاء التلميذُ المجتهدُ، والثاني نحو: جاء الرجلُ المجتهدُ غُلامُهُ، فالصفة في المثال الأول بيّنت حال الموصوف نفسه، وفي المثال الثاني لم تبيّن حال الموصوف، وهو الرّجل، وإنّما بيّنت حال ما يتعلّق به، وهو الغلام ››(4)، وهذا اسم النعت السببي، أي أن هناك نوعين من النعوت ما يبيّن حال الموصوف، وما يبيّن ما يتعلّق بحال الموصوف، ولكن في كثير من المواضع ›› يجوز حذف النعت إن

---

(1) ــ الديوان،ص75.

(2) ــ المصدر نفسه، ص114.

(3) ــ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص141.

(4) ــ الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص560.

علم بقرينة كقوله تعالى ﴿ أَمَّا السَّفِينَةُ فكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي البَحْرِ فَأَرَدْتُّ أنْ أَعِيبَهَا وكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾ [1]، أي كلّ سفينة صالحة ، والقرينة أن أَعِيبها، ﴿ وقالوا الآن جئت بالحقّ ﴾، يشرحه ابن هشام الأنصاري ‹‹ أي الواضح ››[2]، وحذف الصفة ‹‹ أكثر ما يرد للتفخيم والتعظيم للنكرات، وكأنّ التنكير حينئذٍ كقوله تعالى ﴿ فَلاَ نُقِيمُ لَهُمْ يَوْمَ القِيَامَةِ وَزْنًا ﴾ أي وزنًا نافعًا ››[3]، أراد الله أن يعظِّم من لفظة " وزن " النكرة فحذف صفته، وكقول العباس بن مرداس:

وَقَدْ كُنْتُ فِي الحَرْبِ ذَا تُدْرَإٍ فَلَمْ أُعْطَ شيئًا ولَمْ أُمْنَعِ [4].

أي: لم أعطَ شيئًا طائلا أو عظيمًا، والقرينة شيئان أحدهما قوله، ولم أُمنَع، وثانيهما معروف من أنّه أُعطيَ عطاءً أكثر ممّا يستحقّه.

ومثال آخر كقول المرقّش الأكبر:

وَرُبَّ أَسِيلةِ الـخَدَّينِ بِكْرٍ مُهَفْهَفَةٍ لَهَا فَرْعٌ وجِيدٌ [5]

أسيلة الخدين: ناعمان،مهفهفة: رشيقة خفيفة اللحم،فرع: ظفائر، جيد:عنق.أي: فرعٌ فاحمٌ وجيدٌ طويلٌ، والقرينة مدح الفتاة بالجمال››[6]، فهي ذات شعر أسود/ وعنق طويل، وهي من مواصفات الفتاة الجميلة في ثقافتهم آنذاك.

ومن حذف الصفة في المدوّنة المدروسة قول ابن بقي:

---

(1) ــ الكهف/79.

(2) ــ ابن هشام الأنصاري،مُغْنِي اللَبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص 720.

(3) ــ الزركشي،البرهان في علوم القرآن، ج3، ص105.

(4) ــ العباس بن مرداس، الديوان، تح: يحيى الجبوري، دار الجمهورية بغداد، 1377هـ/1968م،ص74

(5) ــ المرقش الأكبر،الديوان، تح:كارين صادر،دار صادر،بيروت،ط1،ص1998،52.

(6) ــ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص578/579.

وكَأنّمَا أكْمَامُهُ في رَقصِهِ   تَتَعَلَّمُ الخَفَقَانَ مِنْ أحشائِي [1]

أي: كَأَنّمَا أكمامه تَتَعَلَّمُ الخَفَقَانَ مِنْ أحشائِي، وحذف النعت' نجيبةٌ' لتعظيمها، والقرينة صفة الذكاء.

وقوله أيضًا:

تَشِفُّ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ المَعَانِي   شَفِيفَ الرّاحِ مِنْ خَلْفِ الزّجاجِ [2]

أي: تَشِفُّ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ المَعَانِي البديعة شَفِيفَ الرّاحِ مِنْ خَلْفِ الزّجاجِ الشفاف،' البديعة، للتفخيم، والشفّاف' للتعظيم، والقرينة مدح أبي الحسين بن سراج بالفصاحة والبلاغة.

ومن حذفه الصفة أيضا قوله:

وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجِعْ بَعْدَ آونَةٍ   إلى الطباعِ رُجُوعَ العِيرِ للوَتَدِ [3]

أي: وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجِعْ بَعْدَ آونَةٍ إلى الطباعِ الأصليّة، رُجُوعَ العِيرِ للوَتَدِ، والقرينة هي جملة ' رُجُوعَ العِيرِ للوَتَدِ ' كعادته بحيث لا يتكلّف، والفهم من سياق الكلام.

حذف المضاف:

يعود حذف المضاف إلى أغراض بلاغية تفيد المخاطَب، ولهذا فـ ‹‹ إنّ حذف المضاف ضرب من الاتساع، والخبر أولى من ذلك من المبتدإ، لأن الاتساع بحذف الأعجاز أولى منه بحذف الصدور، وقد حذف المضاف مكرّرًا نحو قوله تعالى: ﴿ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ ﴾[4] أي من أثر حافر فرس الرسول ›› [1]، ولقد بُسطَ المثل لتحقيق الشاهد.

---

(1) ــ الديوان، ص73.

(2) ـ الديوان، ص78.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 82.

(4) ــ طه/ 96.

في مواضع عديدة يكون حذف المضاف في مثل قوله تعالى ﴿ الحَرُّ بالحُرِّ والعَبْدِ بالعَبْدِ والأُنْثَى بِالأنْثَى ﴾[2] والتقدير مقتول أو بقتل، لا كائن، أي قتلُ الحرِّ لا كائن بقتل الحرّ ››[3]،‹‹ وأن تحذف المضاف وتقيم المضاف إليه مقامه وتجعل الفعل له ››[4] ولكن هذا الحذف تحسّ ببلاغته وتستمتع بجماليته، بشروط تامّة ذكرها ابن قتيبة ‹‹ إنّما حسن الحذف أن يعلم عند موضع تقديره حين قال تعالى ﴿ وَاسْألِ القَرْيَةَ ﴾[5]، ونظير هذه الآية قوله تعالى﴿ أنَّ النَّفسَ بِالنَّفْسِ ﴾[6] ؛ أي مقتولة بالنفس، والعين مفقوءة بالعين، والأنف مجدوع بالأنف، والأذن مصلومة بالأذن، والسنُّ مقطوعة بالسّنّ، هذا هو الحسن ››[7]، الذي يتجلى في بنية الجملة بعد حذف بعض الكلمات من تراكيبها.

قال الشاعر ابن بقي:

أَقْبَلْتُ مُرْتَادًا لِجُودِكَ إنَّهُ ... صَوْبُ الغَمَامَةِ بلْ زُلالُ الكوثرِ [8]

بلْ زُلالُ الكوثرِ، أي: بلْ زُلالُ نهر الكوثرِ. فحذف لفظ نهر وهو نوع من الحذف للإيجاز والاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حكم ليس الحقيقة فيها.

---

(1) ـ ابن الأثير،نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الشيباني،الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور،ص153.

(2) ـ البقرة/ 178.

(3) ـ ابن هشام الأنصاري،مُغْنِي اللذَبيب، ص 517.

(4) ـ ابن بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح:السيد أحمد صقر،دار التراث،ط2 ،1393هـ/1973م،ص 210.

(5) ـ يوسف /82.

(6) ـ المائدة/45.

(7) ـ ابن هشام الأنصاري،مُغْنِي اللذَبيب، ص 517.

(8) ـ الديوان، ص 88.

ونخلص في الأخير إلى أنّ الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية جمالية، مفادها الإيجاز والاختصار، وعدم التكرار، وله شروط، ولا يتم إلا بدليل وقرينة.

رابعا: حركية المعنى وأسلوبيته من خلال التقديم والتأخير

ـ التقديم والتـأخير اصطلاحًا:

التقديم والتّأخير باب مهمّ من أبواب البلاغة، حيث يتجلّى في كل جديد من التراكيب الكلامية يوحي إلى السامع، ويحسن التصوير،وشجاعة المتكلّم في إبداع لم تقله العرب من قبل،و‹‹ يكون التقديم هو الأولى والأبلغ لموضع الاختصاص، والآخر يكون التّأخير هو الأولى والأبلغ ››[1] في الخطاب، إذ إنه ‹‹ من سنن العرب تقديم الكلام، وهو في المعنى مؤخَّر، وتأخيره وهو في المعنى مقدَّم ››[2]، ويعتبر من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي تبرز في ‹‹ تغيير موضع الألفاظ في الجملة تغيير يخالف الترتيب النحوي المألوف لغرض بلاغي كالقصر وإظهار الاهتمام ' مثال ﴿ إِيَّاكَ نَعبُدُ ﴾، تقنية أسلوبية في وضعيات تعبيرية،كما يهدف ' التقديم والتّأخير' إلى خلق استعداد خاص في القراءة ››[3]، هذه العملية مخالفة للترتيب النحوي، محافظة على دلالة معينة ومقصودة، بالإضافة إلى زلزلة المتلقي 'السامع/ القارئ كي ينتبه إلى الجديد، فيحدث الحوار الموجب في حضرة الوعي والانتباه، والجديد من المبنى.

في موضوع التقديم والتّأخير‹‹ تجب التفرقة بين التقديم والتّأخير الحُرَّيْنِ اللذين يتجلّيان في الجمل الاعتراضية، وأفعال الظن واليقين والرجحان، وفي الجار والمجرور... وفي

---

(1) ـ ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص109.

(2) ـ أحمد بن فارس بن زكريا الرازي الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها،تح: عمر فاروق الطَّبَّاع، مكتبة المعارف،بيروت،لبنان، ط1 ،1414هـ/1993م، ص244.

(3) ــ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص ص 175،174.

الانفصال، وبين التقدم الصلب الذي إذا زحزح عن مكانه فقد مكانته' الدهر 'في جملة 'الدهرُ يُفجعُ '، وإياكَ ' في جملة ' إياك نعبد '›› [1]، وهذه أهمية التقديم والتّأخير في الإفادة البلاغية.

والجملة المتداولة بين النحاة وغيرهم من العرب ‹‹ كما قيل ' أكلوني البراغيث ' جعلها بعض العرب مع التقديم والتأخير، وجعلها أكثرهم مع تأخير الفعل عن الفاعل، كما لزمت تاء التأنيث مع التأخير للفعل ››[2]، فاختلفت الآراء من نحويٍّ إلى آخر في فكرة تأخير الفعل على الفاعل، وتقديم المفعول به على الفاعل وغيرها، فأصبحت مدارس ؛ فهذه كوفية، وأخرى بصْرية، وهكذا. فعلاقة التقديم والتأخير، لها أهميّة كبيرة، إذ إن ‹‹ المفعول به يكون بعد الفاعل فهو وإن تقدّم لفظًا فهو مؤخّر تقديرًا وحُكمًا ››[3]، ومنه قوله تعالى: ﴿ وإِذَا ابتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ ﴾[4]، وتقدّم في التقدير دون اللفظ، نحو ﴿ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى ﴾[5]، لأن 'إبراهيم ' مفعول ؛ هو في نية التّأخير، و'موسى ' فاعل فهو في نية التقديم، وقيل: إن فاعل أَوجَسَ ضمير مستتر، وإن 'موسى ' بدل منه فلا دليل في الآية ››[6] ومن خلال نية المتكلِّم يأخذ المفعول به موضعه.

1ـ تقديم المفعول به على الفاعل:

---

(1)ـ محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ط3 ،1992،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،وبيروت، ص 76.

(2) ـ ابن مَضَّاء القرطبي،كتاب الردّ على النحاة،ص 104.

(3) ـ ابن يعيش، شرح المفصل،إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، ج1، ص92.

(4) ـ البقرة / 124.

(5) ـ طه / 67.

(6) ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص167.

يكون تقديم المفعول به على الفاعل في مواضع كثيرة ‹‹ فتقول:" ماذا صنعتَ"، وينزّل 'ماذا' بمنزلة قولك: أيَّ شيءٍ؛ فتكون مفعولا مقدّما، فإن قدرتَ 'ما' مبتدأ و' ذا 'خبرا فهي موصولة لأنها لم تلغَ ››[1]، وهنا تعود إلى آراء المدارس النحوية، وبخاصة الكوفية والبصرية.

ويجب تقديم المفعول به على الفاعل في مواضع كما جاء في جامع الدروس العربية للغلاييني[2]:

أ ـ إذا كان المفعول به مقصورًا على الفاعل بـ إلا، أو إنّما:ما أكرم سعيدًا إلا خالدٌ،إنّما أكرمَ سعيدًا خالدٌ.

ب ـ إذا اتصل بالفاعل ضمير يعود على المفعول به:في قوله تعالى﴿ وإذا ابتلى إبراهِيمَ رَبُّهُ ﴾.

ج ـ إذا كان المفعول به ضميرًا متّصلا والفاعل اسمًا ظاهرًا:أكرمنِي عليٌّ.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في شعر ابن بقي قوله:

وَضَيَّعَنِي قومِي لأنّي لِسَانُهُمْ   إذَا أُفْحِمَ الأَقْوَامُ عِنْدَ التَّكَلُّمِ [3]

فالياء ضمير متصل في محل نصب مفعول به، و قومي فاعل، وتقدّم المفعول به لأنه ضمير متّصل والفاعل اسم ظاهر.

وقوله أيضا:

وطالبنِي دَهْرِي لأنّي زِنْتُهُ   وأنّي فِيـهِ غُـرَّةٌ فَـوقَ أَدْهَمِ [1]

---

[1] ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب،، ص177.

[2] ـ الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الروس العربية،المكتبة العصرية،صيدا، بيروت،1425هـ/2005م،ص414.

[3] ـ الديوان، ص 113.

الياء ضمير متصل هو المفعول به، دهري فاعل، وتقدّم المفعول به لأنه ضمير متّصل والفاعل اسم ظاهر.

ومن التقديم والتأخير أيضا في قوله:

لَمْ يُنجِهِ أحَدٌ مِنِّي وَقَدْ كَشَرَتْ   لَهُ القصائدُ عَنْ أَنْيَابِ أَغْوَالِ (2)

في جملة ' ينجِهِ ' الهاء ضمير متصل هو المفعول به، وأحدٌ فاعل، وتقدّم المفعول به لأنه ضمير متّصل والفاعل اسم ظاهر.

2 ـ تقديم الخبر على المبتدإ:

في اللغة العربية ‹‹ الأصل تقديم المبتدإ وتأخير الخبر، لأن الخبرَ هو وصف في المعنى للمبتدإ››(3)، ومن جهة أخرى ‹‹ تقديم خبر المبتدإ عليه فإنّه لا يعمد إليه أيضًا إلا لضرب من الاختصاص››(4)، ولقضايا بلاغية تحقق غاياتها الدلالية، ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدإ قوله تعالى ﴿ أَرَاغِبٌ أَنْتَ عَنْ آلِهَتِي ﴾(5) لأنّه كان أهمّ عنده، وهو به شديد العناية، وفي ذلك ضرب من التعجّب لرغبة إبراهيم عليه السلام ـ عن آلهته، وأن آلهته لا ينبغي أن يرغب عنها، وهذا بخلاف ما لو قال: ' أأنتَ راغبٌ عن آلهتي '››(6)، ولكن في عدة مواضع أخرى يجب تقديم الخبر كما يلي:

---

(1) ـ الديوان، ص نفسها.
(2) ـ الديوان، ص 105.
(3) ـ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 370.
(4) ـ ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 109.
(5) ـ مريم/ 46.
(6) ـ ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 110.

أ ـ أن يبكون المبتدأُ نكرةً لا يسوّغُ الابتداءَ بها إلا تقدّم الخبر، والخبر ظرف، أو جار ومجرور، أو جملة نحو: عندي سيارةٌ، وفي القفص عصفور.

ولاحظنا في شعر ابن بقي العيّنات الآتية:

عِنْدِي حُشَاشَةُ نَفْسٍ فِي سَبِيلِ رَدَى   إنْ شِئْتَهَا اليَوْمَ لمْ أمْطُلْ بِهَا لِغدِ [1]

تقدّم الخبرُ عندي ' لأنه ظرف والمبتدأ في حكم النكرة.

قال الشاعر ابن بقي:

لَهُ كلمَاتٌ كَالقَلائِدِ فِي الطّلَى   ولَكنَّهَا فِي أوْجُهٍ كَالمَيَاسِمِ [2]

تقدّم الخبرُ له ' لأنه جار ومجرور، والمبتدأ نكرة، وإذا كان الوضع هكذا يتقدّم الخبر وجوبًا.

إلَى اللهِ أَشْكُوهَا نَوًى أجْنَبِيّةً   لَهَا مِنْ أبِيهَا الدَّهْرُ شِيمةُ ظَالِمِ [3]

تقدّم الخبرُ' لها ' شبه الجملة في عجز البيت، لأنه جار ومجرور، تقدّم على المبتدإ "الدّهر".

ويقول ابن بقي أيضا:

حَمَّامُنَا فِيهِ فصْلُ القَيظِ مُحْتَدِمُ   وفيهِ للبردِ سرٌّ غَيْرَ ذِي ضَرَرِ[4]

تقدّم الخبر' فيه ' شبه الجملة في عجز البيت لأنه جار ومجرور، والمبتدأ " سرٌّ " نكرة.

ب ـ أن يشتمل المبتدأُ على ضمير يعود على جزءٍ من الخبر نحو: في السيارةِ صَاحبُهَا، وهذا ما وجدناه في قول ابن بقي:

---

(1) ـ الديوان، ص81.

(2) ـ المصدر نفسه، ص115.

(3) ـ المصدر نفسه، ص114.

(4) ـ المصدر نفسه، ص90.

أَقْبَلْتَ بالجَيْشِ مَلْمُومًا كَتائِبُهُ   كَأَنَّكَ البَدْرُ تَحْتَ العَارِضِ الهَطِلِ [1]

تقدّم الخبر لأن المبتدأ ' كتائبُهُ ' يشتمل على ضمير يعود على جزء من الخبر ؛ وهذا من خلال سياق الكلام.

وكقوله:

أَلَيْسَ فِي الأَرْضِ للطَّاوِي مَسَارِحُهَا   مَنْدُوحَةٌ بَينَ إِمْلَالٍ وإِقبالِ[2]

تقدّم خبر ليس وهو الجملة الفعلية' فِي الأَرْضِ للطَّاوِي ' لأن اسم ليس' مسارحُهَا ' يشتمل على ضمير يعود على جزء من الخبر؛ وهذا من خلال سياق الكلام.

ج ـ أن يكون الخبرُ واجِبَ التّصديرِ أو مضافا إلى ما هو واجبُ التصديرِ، نحو: أين المفتاح ؟ ومتى اللقاءُ؟ وكيفَ الحالُ ؟ ابنُ مَنِ الفائزُ ؟ صَبيحةَ أيِّ يومٍ سَفَرُكَ[3] ؟؟

وهذه أمثلة من شعر ابن بقي:

كَيْفَ صَبْرِي علَى الكُؤوسِ إذَا ما   عَثَّرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ [4]

كيف خبر مقدّم لأنه واجب التصدير مبني في محلّ رفع، وصبري مبتدأ مؤخّر، وهو مضاف والياء مضاف إليه.

كما في قوله:

كَمْ نِلْتُ مِنْهُ بِلا مَنٍّ ولا عِدَةٍ   مِنَ المَكَارِمِ مَا لَمْ يَجْرِ فِي بَالِي [5]

كمْ الخبرية هنا، خبر واجب التقديم على مبتدئه اسم الموصول ما.

---

(1) ـ المصدر نفسه، ص 89.

(2) ـ الديوان، ص 104.

(3) ـ ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 109.

(4) ـ الديوان، ص 117.

(5) ـ المصدر نفسه، ص105.

وجاء في قوله:

أيْنَ الرَّجَا والعُلَى مِنْ حَازِمٍ يَقِظٍ   يَغْزُو أعَادِيهِ فِي الأشْهُرِ الحُرُمِ [1]

"أين " ما أسماء الاستفهام، خبر مقدّم لأنه واجب التصدير كما ذكرنا مسبقا، مبني في محلّ رفع، والرّجا مبتدأ مؤخّر في محل رفع، حذفت همزته للضرورة الشعرية، وقيل يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

وتقديم الخبر له فؤائد بلاغية، ودلالية،حيث يتقدم الخبر جوازا لإبرازه للمتلقي، ولفت الانتباه إليه لأهميته.

ومن شعره:

يا أَقْتَلَ النَّاسِ ألْحَاظًا وأَطْيَبَهُمْ   رِيقًا مَتَى كَانَ فِيكِ الصَّابُ والعسلُ[2] ؟

في عجز البيت 'متى كَانَ فِيكِ الصَّابُ والعسلُ، تقدم خبر كان الجار والمجرور 'فيكِ ' وتأخر اسمها ' الصّابُ '.

وفي قوله:

أمَّا الريَاضُ فَقَدْ أمْهَرْتُهَا قَدَحًا   مِنَ المُدأمِ نِكَاحًا ليْسَ فِيهِ وَلِي [3]

في عجز البيت ' مِنَ المُدأمِ نِكَاحًا ليْسَ فِيهِ وَلِي ' تقدّم خير ليس الجار والمجرور' فيه '، وتأخّر اسمها وَليّ'، ولا تنطق الياء والشّدّة للضرورة الشعرية.

---

[1] ـ الديوان، ص 111.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 108.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 101.

وكما جاء في قصيدته الميمية:

سَلاَ كُلُّ مُشْتَاقٍ بِرُؤيَةِ إلْفِهِ   وَكَانَ عَلَيَّ الشَّوقُ ضَرْبَةَ لاَزِمِ (1)

في عجز البيت وَكَانَ عَلَيَّ الشَّوقُ ضَرْبَةَ لاَزِمِ، تقدّم خبر كان الجار والمجرور 'علَيَّ' وتأخّر اسمها 'الشّوقُ ' المرفوع بالضّمّة الظاهرة في آخره.

ومن أمثلة تقديم الخبر قوله:

وَقَدْ وَرَثْتَ عَنِ القَاضِي أَبِيكَ عُلاً   أَضْحَى قَسِيمَكَ فيها صِنْوُكَ الغَالِي (2)

في عجز البيت: أَضْحَى قَسِيمَكَ فيها صِنْوُكَ الغَالِي تمّ تقديم خبر أضحى ' قسيمَكَ ' وهو منصوب بالفتحة الظاهرة، وهو مضاف والكاف مضاف إليه في محل جرّ، و'صنوك ' اسم أضحى مرفوع بالضمّة الظاهرة، وهو مضاف والكاف مضاف إليه، والغالي نعت.

4 ـ تقديم خبر إنّ وأخواتها على اسمها:

قال الشاعر ابن بقي الأندلسي:

لا يُكْسِرُ اللهُ مَتْنَ الرُّمْحِ إنَّ بهِ   نَيْلَ العُلا، وأَتَاحَ الكَسْرَ لِلْقَلَمِ (3)

في الجملة ' إنَّ بهِ نَيْلَ العُلا ' تقدّم الخبر الجار والمجرور 'بِهِ ' وتأخّر اسمها نَيْلَ ' المنصوب بالفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاف والعلا مضاف إليه مجرور بالكسرة المقدّرة على الألف منع من ظهورها التّعذّر.

---

(1)ـ الديوان، ص 114.

(2)ـ المصدر نفسه، ص 106.

(3)ـ المصدر نفسه، ص 112.

وقال أيضا:

والرَّوْضُ يَرْشُفُ رِيقَ الطَّلِّ عَنْ تَرَفٍ   وليْتَ لِي مِثْلَهُ مِمَّنْ يُعَذِّبُنِي [1]

في عجز البيت' وليْتَ لِي مِثْلَهُ ' ليت أداة تمنٍ، من أخوات إنّ، والجار والمجرور ' لِي ' في محل رفع خبر ليت،' مِثْلَهُ 'اسم ليت منصوب بالفتحة الظاهرة، وهو مضاف والهاء مضاف إليه في محل جر، ويعود تقدم الخبر في بنية هذه الجملة لأنه شبه جملة.

5 ـ تقديم النعت:

يعود تقديم النعت إلى الأمثلة الآتي في قول الشاعر:

فِي كُلِّ أُفقْ مِنْ جَمِيلِ ثَنَائِهِ   عَرْفٌ يَزِيدُ عَلَى دُخَانِ المَجْمَرِ [2]

تقدّم النعت 'جميل'، والجملة أصلها: فِي كُلِّ أُفقْ مِنْ ثَنَائِهِ الجميلِ عَرْفٌ يَزِيدُ عَلَى دُخَانِ المَجْمَرِ، ولمّا تقدم النعت 'الجميل ' تجرّد من ألف ولام تعريفه.

وفي قوله:

يا مَعْشَرَ الرُّومِ قدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ   إمَّا مِنَ الحَيْنِ أو مِنْ شِدَّةِ الفشَلِ [3]

تقدّم النعت 'شدة'، والجملة أصلها: يا مَعْشَرَ الرُّومِ قدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ إمَّا مِنَ الحَيْنِ أو مِنْ الفشَلِ الشديد، ولمّا تقدم النعت ' الشديد ' تجرّد من ألف ولام تعريفه.

ونخلص إلى أن في تقديم النعت معان توحي بدلالات أخرى واسعة، مما تؤدّي إلى قراءات متعدّدة.

---

(1) ـ الديوان، ص 122.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 87.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 98.

الـفـصل الرابع

البنية البلاغية والحقول الدلالية

أولا: البنية البلاغية:

1 - التشبيه

2 - الاستعارة

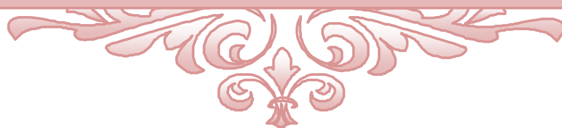
3 - الكناية

ثانيا: الحقول الدلالية:

1 - الدلالة لغةً واصطلاحًا

2 - أنواع الحقول الدلالية

3 - الحقول الدلالية في شعر ابن بقي



أولا ــ البنية البلاغية:

جاء في لسان العرب ‹‹ البلاغة مصدرٌ مُشتقٌّ من الجذر الثلاثيّ (بلغ)، ومعناه الفصاحة... حسن الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه وكنه ما في قلبه ››[1]، في القول والكلام أثناء الحديث أو الكتابة، وجاء في أساس البلاغة ‹‹ بلغَ: ابلِغْهُ سلامي، وبلّغْه، وبلغتُ ببلاغ الله: بتبليغه ››[2]، أما اصطلاحاً فعلم البلاغة هو استخدامُ أسلوب الوصف للتّعبير عن الأحاسيس والأفكار والرؤيا والرؤية؛ أيّ أن تكونَ الجُمل اللغويّة تفيض دلالات، إنها ‹‹ اسم لمعان تجري في وجوه عديدة››[3]، مفهومة، موجزة ‹‹ سئل بعض البلغاء: ما البلاغة ؟ فال: قليل يفهم وكثير لا يسأم ››[4]، وتوافقا، وتناسقا، ممّا يعطيها السلاسة والطلاوة بعيدة، والتّنافر الدلالي، واالتقعّر اللفظي الذي قد يُؤدّي إلى الغموض أو الإبهام، والنفور، إن علم البلاغة يقدم ثلاثة علوم متفرّدة في عمقها، وهي علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، والبنية البلاغية هي الطاقة الجمالية في اللغة التي يستخدمها الأديب بصفة مميّزة للتعبير عن أحاسيسه، وعواطفه، وعن أفكاره، ورؤاه، بصورة أدبية، تصوّر عالمه الخاص، حيث تمكّنه من التأثير الوجداني في المتلقّي، وتتمثل بلاغة النص في مجموعة من الأساليب الآتية وهي التشبيه، والاستعارة والكناية والمجاز، وسنأتي بأمثلة لجميع هذه الأساليب من الديوان المدروس.

---

(1) ــ ابن منظور، لسان العرب، مج8، مادة(ب،ل،غ)، ص420.

(2) ــ الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل العيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط1، 1419هـ/1998م،ج1، ص75 .

(3) ــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،ص213.

(4) ــ المرجع نفسه، ص212.

1 ـ التشبيه لغة واصطلاحا:

جاء في أساس البلاغة ‹‹ شبه، الشِّبْه، الشَّبَه، والشَّبِيه:المِثْل والجمع أشباه... وأشبهَ الشيء بالشيء: ماثله، وفي المَثل: مَن أشبهَ أباه فما ظَلَم، وأَشْبَهَ الرَّجلُ أمَّهُ: وذلك إذا عجز وضعف...أَشْبَهتُ فلانًا، وشابَهْتُهُ، واشتَبَهَ عليَّ، وتشابهَ الشيئان، واشتَبَهَا: أشبَهَ كلّ واحدٍ منهما صاحبَه... التّشبِيه: التمثِيل، وبينهم أشباه، أي أشياء يتشابهون فيها، ومنه مشابه لفلان أي أشباه ››[1]، وإذا تأملنا هذا سنلاحظ أن تعريف التشبيه يبقى المعنى المراد واحدا‹‹ تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة، فتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا، وتشبيه الشجاع بالأسد، وتشبيه الجميل الباهر الحسن الرواء بالشمس، وتشبيه المهيب الماضي في الأمر بالسيف، وتشبيه العالي الهمّة بالنّجم...وتشبيه أضداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس: كاللئيم بالكلب، والجبان بالصِّفْرَدِ، والطائش بالفَراش.... والقاسي بالحديد والصّخر ››[2]، إنه اشتراك شيئين في وصف واحد على الأقل، وهو ركن من أركان البلاغة، لتوضيع المعنى، وتقريب الدلالة، وتبين ما هو مخفي، وإخراجه إلى الظهور والبروز للمتلقي، والتشبيه هو‹‹ أن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ›› [3]، وهذه النيابة لن تكون إلا إذا اشتركا في صفة واحد على الأقلّ ، وهذا ماجعل ابن الأثير يؤكّد فكرته، وهي ‹‹ أن يَثْبُتَ للمشبّه حكمًا من أحكام المشبّه به ›› [4]، وهذا لأهميّته في البلاغة، والتشبيه

---

(1) ــ ابن منظور، لسان العرب، مج 10،(ش،ب،ه)،ص 503

(2) ــ ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط2،2005م/1427هـ، ص 27/26 .

(3) ــ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 239/238.

(4) ـ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 88.

عنصر هام في جودة الشعر، ومن هذا المنطلق رتّب ابن سَلام الجُمَحي الشعراء في طبقات، سماه طبقات فحول الشعراء مستندًا على عنصر التشبيه وجودته، عندما وضع امرأ القيس على رأس الطبقة الأولى وحجّته ‹‹ شبّه النساء بالظّباء، والبَيض، وشبّه الخيل بالعِقْيَان والعِصِيّ، وقيّد الأوابد، وأجادَ في التشبيه...، وقال: كان أحسن أهل طبقته تشبيهًا، وأحسنَ الإسلاميين تشبِيهًا ذو الرّمّة ››[1]، يبدو أن التشبيه عنصر هامّ لالتماس الطاقة الفنية الإبداعية لدى الشاعر، ويعد مقياسا من مقاييس عناصر الجودة، وعليه جاء ترتيب الشعراء في طبقات الشعراء كما وضعها ابن سَلّام الجُمَحِي من قبل، ومن شروط التشبيه ‹‹ أن يذكر كلّ واحد من المشبه والمشبه به ››[2]، فلا يمكن غياب أحد الطرفين، وإلا سيأخذ صفة أخرى، وهي الاستعارة، والتشبيه هو اشتراك شيئين أو شخصين في صفة واحدة، على الأقلّ، تقرّب كل واحدٍ منهما إلى الآخر، ولكي تتحقّق المبالغة يجب أن يكون الأول'المشبه به' أحسن وأفضل من الثاني' المشبّه '، وتكون الغاية المرجوة التوضيح لإفهام المتلقّي، ولتقريب الصورة له، بشرط الجمالية للتأثير فيه، ومن جهة أخرى ليس شرطا أن ينتمي الطرفان إلى جنس واحد، أو فصيلة واحدة، فقد يشبه الفتاة بالوردة أو باللبوءة، أو بالقمر وفي الحقيقة الوردة نبات، واللبوءة حيوان، والقمر جماد، والفتاة إنسان.

---

(1) ـ محمد بن سَلّام الجُمَحِي، طبقات فحول الشعراء،تح: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، 1422هـ/2001م، ص42.

(2) ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية،صيدا،لبنان، 1424هـ/2003م، ص239.

أركان التشبيه :

يتشكّل التشبيه من أربعة أركان رئيسية، وتوجد في كل جملة تحتوي على تشبيه، وهي: ـ المشبه: وهو الطرف الذي يشبهه المتحدث بشيء ما.

ـ وجه الشَّبَه: وهي الصفة المشتركة التي تجمع بين المشبه والمشبه به.

ـ أداة التشْبِيه: وهي الحرف أو الكلمة التي يستخدمها المتكلم لتشبيه المشبه بالمشبه به، فتربط بينهما بعد أن يكونا متباعدين في الجملة الواحدة.

المشبَّه به: وهو الطرف الذي يتم تشبيه الطرفالآخر به. ...

أنواع التشبيه:

1ـ كلّ تشبيه يذكر فيه وجه التشبيه يسمّى مفصلا.

2 ـ كلّ تشبيه لم يذكر فيه وجه التشبيه يسمّى مجملا.

3 ـ كلّ تشبيه لم تذكر فيه أداة التشبيه يسمّى مؤكّدا.

4 ـ كل تشبيه أهمل أداة التشبيه، ووجه التشبيه، ويعمد فيه إلى المبالغة، ويسمّى تشبيها بليغا، ومن عيّنات التشبيه في شعر ابن بقي نذكر ما يلي:

تشبّهَ الناسُ بِهِ في الفضل المبينِ بِهِ   شَتَّانَ مَا بَيْنَ صَلْصَالٍ وسِلَسَالِ[1]

أداة التشبيه فعل تشبه، والمشبه: هو الناس، والمشبه به هو ممدوح الشاعر، ووجه الشبه: الفضل المبين.

وقد ذكر النقاد القدامى أن هذا البيت من الشواهد التي حققت جودة في التشبيه [2]:

ـ تشبيه شيء واحد بشيئين:

---

(1) ـ الديوان، ص 105.

(2) ـ علي الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص19.

هوَ بَحْرُ السَّمَاحِ والجودِ فَازدَدْ مِنهُ قُرْبًا تَزْدَدْ مِنَ الفَقْرِ بُعدَا

المشبه هو الممدوح، وذكره الشاعر بالضمير، والمشبه به هو بَحْرُ السَّمَاحِ والجودِ، وهو دلالة على الكرم، والتشبيه بليغ في غياب أداة التشبيه، ووجه التشبيه.

ومن التشبيه أيضا:

العُمْرُ مثلَ الضَّيْفِ أو كَالطَّيْفِ لَيسَ لَهُ إقَامَهْ (1)

المشبه هو العمر، والمشبه به الأول هو الضيف، وأداة التشبيه مثل، والمشبه به الثاني هو الطّيف، وأداة التشبيه حرف الكاف، أمّا وجه التشبيه هو عدم إقامته في مكان واحد.

وفي مثل قول ابن بقي:

فِي صَحنِ خَدّكِ وَهْوَ الشَّمْسُ طَالِعَةٌ وَرْدٌ يَزِيدُكَ فِيهِ الرَّاحُ والخَجَلُ(2)

المشبه هو الخد، والمشبه به الأول "الشمس طالعة"، والمشبه به الثاني هو" ورد" شبّه فيه خدحبيبته كالشمس، والورد، ووجه الشبه النور، والاحمرار.

ـ تشبيه واحد بثلاثة أشياء:

أَنْتَ كَالْبَحْرِ فِي السَّمَاحَةِ وَالشَّمْ سِ عُلُوًّا وَالبَدْرِ فِي الإشْرَاقِ (3)

شبّه الشاعر ممدوحه بثلاثة تشبيهات كالبحر والشمس والبدر، وأوجه التشبيه الكرم والعلوّ والإشراق، وأداة التشبيه حرف الكاف.

كأنَّمَا يبسُمُ عَنْ لُؤلُؤٍ منضّدٍ أو بردٍ أو أقَاحِ (4)

شبّه الشاعر مبسم حبيبته باللؤلؤ، والبرد، والأقاح، وأداة التشبيه كأنّما، واوجه التشبيه النضد،

---

(1) ـ علي الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص نفسها.

(2) ـ الديوان، ص 108.

(3) ـ علي الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة،،ص 19.

(4) ـ البحتري، الديوان، شرحه إيليا حاوي، الشركة العالمية للكتاب، مج1، 1996، ص 435.

والبياض، والعطر.

ـ تجليات التشبيه في شعر ابن بقي:

وفي مثل هذا التشبيه قول ابن بقي:

كَالْوَشْمِ فِي أذْرُعٍ كَالوَحْيِ فِي صُحُفٍ   كالحبلِ فِي حُلَلٍ أفْضَتْ لإِجْلالِ [1]

والتشبيهات ثلاثة: كالوشم، كالوحي، كالحبل، وأوجه التشبيهات الحضور الدّائم في الأذرع، والقداسة في الصحف، وجمالية الحلية، وهي من التشبيهات التي تدل على شعرية الإبداع.

ومن أمثلة التشبيهات قول ابن بقي:

لكنْ علَى سَابحٍ نهدٍ مَاكِلُهُ   مُؤَلَّلِ الجِيدِ والأرْساغِ والأُذُنِ[2]

تميّز هذا البيت بأربعة تشبيهات متتالية وهي: نهدٍ مَاكِلُهُ/ مُؤَلَّلِ الجِيدِ/ مؤلّل الأرْساغِ / مؤلّل الأُذُنِ، وهي تعطي صورا للفرس.

أنواع التشبيه من حيث الإدراك:

في الديوان مجموعة من المحسوسات المتنوعة منها:

أـ إدراك بالحس:

قال ابن بقي:

فَكَأَنَّمَا إنسانُهَا مَلاَّحُهَا   قَدْ خَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيحُ [3]

أداة التشبيه كأنّما، والمشبه إنسانها،والمشبه به ملاَّحها، ووجه التشبيه الخوف من الغرق.

وفي قوله:

---

[1] ـ الديون، ص103.

[2] ـ المصدر نفسه،ص 122.

[3] ـ المصدر نفسه، ص80.

مِنْ كلِّ سَابِحةٍ طَارتْ بِفارِسِهَا كَأنَّهَا لَقْوَةٌ فِي عَطْفِهَا أَسَدُ [1]

أداة التشبيه كأنّ، والمشبه الفرس، والمشبه به لِقْوَة' أنثى العقاب'، ووجه التشبيه القوة العظيمة.

ومن هذا الصنف قوله:

والمَرْوُ فِي الحرَّةِ الرّجْلاءِ قَدْ حَمِيَتْ كَأَنَّهُنَّ مِنَ العُشَّاقِ أَكْبَادُ [2]

أداة التشبيه كأنّ، والمشبه المرو، والمشبه به هنّ، ووجه التشبيه الرقة والمحبة.

فالإنسان، والسابحة ' الفرس'، والمرو؛ فالأول بشر. والثاني حيوان، والثالث نبات، وكلها محسوسات.

ب ـ إدراك العقل:

قال ابن بقي :

افْخَرْ عَلَى النَّاسِ مِلْءَ الأَرْضِ مِنِ شمَمٍ العِزُّ أقعَسُ والآباءُ أنْجَادُ [3]

يرى الشاعر أن العزّ منيع، لا يطأه أحد، والآباء في رفعة، حيث إن لفظتي العزّ والآباء معقولتان، وندركهما بالعقل.

ج ـ إدراك بالعاطفة: وهو ما ندركه بالعاطفة في مثل قول ابن بقي:

ألا نَظْرَةٌ مِنْهَا فَتَقْنَعُ غُلَّةً عَلَى كَبِدِي مَا أشبَهَ الشَّوْقَ بالظَّمَا [4]

وهنا تشبيه حرقة الشوق، وهذه الحرقة ندركها بالعاطفة أيضا.

---

(1) ــ الديون، ص73.

(2) ــ المصدر نفسه،ص 85.

(3) ــ المصدر نفسه، ص 85.

(4) ــ المصدر نفسه، ص 120.

ـ أنواع التشبيه من حيث الوصف:

ـ من حيث تشبيهات الحركة:

قال ابن بقي:

وَكَأنَّما أكْمَامُهُ فِي رَقصِهِ   تَتَعَلَّمُ الخَفَقَانَ مِنْ أحْشَائِي [1]

وفي هذا التشبيه، يتمثّل في تشبيه حركة القميص بنبضات القلب.

وفي قوله:

تُبَارِي الصَّبَا في سَـيْرِهَا فَـكَأنَّهَا   جَبَانٌ تَوَلَّى فِي غُبَارِ الهَزَائِمِ[2]

وفي هذا التشبيه، يشبه سيرها مثل سير جبان ولَّى خائبا من معركة، والتشبيه تمثل في سير الحبيبة مثل سير الجبان، ومما جاء في شعره :

إلَيكِ شَقَقَتُ اللَّيلَ كالسَّيْلِ يَرْتَمِي   وَفِيكِ أسَغْتُ الهَوْلَ والهَوْلُ خَطْبَانُ [3]

وهذا التشبيه تمثل في حركة الشاعر التي تشبه حركة السيل، والتشبيه تمثَّل في الحركة.

ـ من حيث الرؤية بالعين:

كالْوشْمِ فِي أذْرُعٍ كالوحيِ فِي صُحُفٍ   كالحبلِ فِي حلِ أفْضَتْ لإجْلالِ [4]

والتشبيه بالوشم تحقّق بالرؤية البصرية.

مَا أبتَغِي بِهِلالِ الفِطْرِ أَرْقُبُهُ   أنْتَ الهِلالُ الذِي يُلْقَى بِإِهلالِ[5].

[1] ـ الديوان، ص72.

[2] ـ المصدر نفسه، ص115.

[3] ـ المصدر نفسه، ص123.

[4] ـ المصدر نفسه، ص103.

[5] ـ المصدر نفسه، ص106.

والتشبيه بالهلال حقّق الرؤية البصرية.

أَقْبَلتَ بالجَيشِ مَلْمُومًا كَتَائِبُهُ   كَأَنَّكَ البَدْرَ تحْتَ العَارِضِ الهَطِلِ (1)

التشبيه بالبدر قد حقّق الرؤية البصرية.

ـ من حيث الصوت:

نادَمْتُهُ سَحَرًا فَأَمْتَعَ مسْمَعِي   بتَرَنُّمٍ كَـتَرَنُّمِ الوَرْقَاءْ (2)

وهنا يشبّه صوت غلامه الرخيم، بصوت الورقاء التي تتميّز برقتها العذبة، وغنائها الساحر، والتشبيه تمثل في الصوت.

ويردد ابن بقي:

فَهَلاَّ أقاموا كَالبُكَاءِ تَنَهُّدِي   إذا مَا بَكَى القُمْرِيُّ قَالُوا تَرَنّمَا (3)

وقد شبّه بكاءه ببكاء القمريّ، حتّى وإن اختلفت دوافعهما، وأسبابهما، والناس يظنون أن القمريّ يترنّم فرحًا وسرورًا، ولكنه في الحقيقة يبكي وينوح، ويعبّر عن آلامه.

أمّا قوله:

كَأَنَّهُنَّ بِأعْلَى الدوحِ إذْ سَجَعَتْ   رُومٌ تَرَاطَنَ بالألفاظِ مِنْ فَدَنِ (4)

فهو يشبّه صوتها المسجوع كأنه أصوات الروم حين ينطقون حروف الكلمات غير المفهومة، فلا تفهم معانيها، ولا تدرك دلالاتها.

(1) ـ الديوان، ص98.

(2) ـ المصدر نفسه، ص73.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 120.

(4) ـ المصدر نفسه،ص 122.

من حيث الرائحة في قوله :

عَاطَيتُهُ واللّيلُ يَسْحَبُ ذَيلَهُ صَهْبَاءَ كالمِسكِ الفتِيقِ لِنَاشِقِ [1]

وهو يشبّه رائحة خمرته بالمِسكِ الفتِيقِ.

ـ من حيث الهيئة في قوله :

تَنَافَسُوا في مَعَالِيهِمْ كَأَنَّهُمُ كُعُوبُ رُمْحٍ مِنَ الخطِّيّ عَسَّالِ[2]

شبّه الشاعر مراتبهم في السمو مثل وضعية كعوب الرمح، التي تتموضع دائما في أعلاه.

لَهُ كَلِمَاتٌ كالقَلائِدِ في الطّلَى ولَكِنَّهَا فِي أوجُهٍ كالمَيَاسِمِ[3]

شبه الشاعر كلمات الممدوح بالقلائد ' العقود' في الطّلى 'جيد الصبايا'، في بهائها، ولكن هذه الكلمات هي علامات حسن، و جمال عند الآخرين، وفي تشبيه آخر يقول ابن بقي :

وَقَالُوا ألا تَبْكِي وَتِلكَ مَطِيُّهُمْ عَلَى الشُّهْبِ يَحْمِلْنَ الأوَانِسَ كَالدُّمَى[4]

وهنا يشبّه الأوانس بالدّمى نظرا للحفاظ عليهن، ولحمايتهن، في هوادجهن على الإبل.

2- الاستعارة: لغة واصطلاحا :

تكون الاستعارة مؤثّرة وفعّالة إذا كانت مناسبة، ومنسّقة، وهذا لأن ‹‹ الاستعارة أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلَى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها ››[5]، أي عندما يكون هناك ارتباط وثيق ما بين الثنائية

---

(1) ـ الديوان، ص93.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 106.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 115.

(4) ـ المصدر نفسه، ص 120.

(5) ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 235.

المستعار والمستعار له، وقَبول مناسبة الاستعارة على الأقلّ بقرينة المناسبة، والشبه والمقاربة، حيث يتم التفاعل معها؛ لأن الاستعارة هي التي تصنع الجو النفسي المناسب، وتصنع الحركة الوجدانية، والنبض العاطفي، وتزعزع السُّكون الشعوري أو العكس، وبخاصة في وجود عنصر لا صدق الذي يبني الصورة الاستعارية، ولذلك كلّما ابتعدت الصورة عن الصدق نفر منها المتلقي، وتركها، ولذلك ‹‹ لا بدّ للشاعر أن يعيد تنسيقها بحيث تنسجم وحركة النفس وذبذبتها الشعورية وإعادة تنسيق هذه إنّما يصار إليها حتّى تتلاءم الصورة الاستعارية مع الجو النفسي العام وتنساب حركة النفس الشعورية أصدق تعبيرا وأكثر تأثيرا ››[1]، ومن ذلك قول الحطيئة لعمر بن الخطاب حينما سجنه بعد هجائه للزبرقان بن بدر، يقول فيها:

مَــاذَا تَـقُولُ لأفرَاخٍ بِذِي مَرَخٍ   زُغبِ الحَوَاصِلِ لا ماءٌ ولا شَجَرُ
أَلقَيتَ كَاسيَهُمْ فِي قَعْرِ مُظْلِمَةٍ   فَاغْفِرْ عَلَيْكَ سَلَامُ اللهِ يَا عُمَرُ[2]

لم يستعمل الشاعر كلمة ' أفراخ' في معناها الحقيقي، واستعملها في معنى لغوي مجازي، ويعود ذلك إلى علاقة المشابهة بين (الأطفال الصغار) و (الأفراخ الضعاف)، ووجه الشبه بينهما هو الصغر، والضعف، والاحتياج، وعدم القدرة على إطعام أنفسهم.

وهنا نلاحظ أن الشاعر قد حذف المشبه وهو(الأطفال) وصرح بلفظ المشبه به وهو(أفراخ)، والقرينة التي منعت ورود المعنى الأصلي لكلمة أفراخ هي كلمة (ماذا تقول) لأن الأفراخ حيوان لا يعقل، فلا يُقال لها ولا تُحاور، ولهذا خرجت عن معناها الحقيقي إلى

---

[1] ــ ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، شرح وتصحيح عبد الستّار الصعيدي، مطبعة محمد علي الصبيح وأولاده، القاهرة، 1969، ص 223.

[2] ــ الحُطَيئة،الديوان،شرح السكيت والسكري،تح: نهمان أمين طه،مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ،1967، ص 176.

المجازي، ومن سياق الحديث، والمناسبة أيضًا، أمّا العلاقة بين المعنيين الحقيقين والمجازين حالية؛ أي إن حالة الأطفال تشبه حالة الأفراخ تماما في الضعف والحاجة إلى الآخر.

والغرض البلاغي من الاستعارة هو سرّ مكنونها غير المباشر، وكنية الأطفال بما يشابههم، وسرّ جمالها الذي يتمثّل في إمكانية أن يكون المشبه هو عين المشبه به، مع درجة الصدق، وحسن التناسق، اللذين أدّيا دورا هاما في التصوير، وكذلك التأثير النفسي في المخاطِب الذي هو عمر بن الخطاب رضي الله عنه، الذي استجاب للحطيئة بعد سماعها والتأثير فيه فأطلق سراحه.

ـ تجليات الاستعارة في شعر ابن بقي

1ـ الاستعارة التصريحية:

وهي التي حذف فيها المشبه' الركن الأوّل'، وصرح بالمشبه به، وفي الديوان أمثلة كثيرة منها قول ابن بقي :

اليومَ أهلَلْتُ مِنْ سَلْمَى إلَى قَمَرٍ   يجْلُو الظلامَ الذي اسْتَوْلَى عَلَى حَالِي[1]

ضمّن هذا البيت مجازًا لغويًّا، استعارة تصريحية، حيث استعمل الشاعر لفظ الظلام في غير معناها الحقيقي، ويقصد به الهمّ الذي يعيشه حيث استولى على حياته، والأسى الذي يؤلمه، حيث استولى على نفسه، فأصبحت الدنيا سوداء في كل أموره، وفي قوله :

وَمَا هِيَ إلاَّ الدّهرُ فِي طُولِ عُمْرِهَا   وإنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا الضُّحَى والأصائِلُ[2]

تضمّن هذا البيت مجازًا لغويًّا، استعارة تصريحية، حيث استعمل الشاعر لفظي: الضحى، والأصائل في غير معناها الحقيقي، ويقصد بالضحى البداية، والأصائل النهاية، في عمر

---

[1] ـ الديوان، ص105.

[2] ـ المصدر نفسه، ص109.

الدهر المشبه به.

2 ـ الاستعارة المكنية

هي التي حُذِفَ فيها المشبه به (الركن الثاني) وبقيت صفة من صفاته ترمز إليه، وفي الديوان أمثلة كثيرة منها ما يلي:

أبْعَدْتُهُ عنْ أضْلُعٍ تْشْتَاقُهُ   كَيْ لا يَنَامَ علَى فِراشٍ خَافِقٍ[1]

الأصل في الجملة أبْعَدْتُهُ عنْ أضْلُعٍ تْشْتَاقُهُا كالإنسان، فحذف المشبه به، على تخيّل أن الأضلع مثل الإنسان تحسّ وتتألّم لفقدان الأحبّة.

فَالحَظُّ يَنكُرُهَا والخطُّ يَعْرِفُهَا   والرّقُّ يَخْدِمُهَا بِالرّقِ فِي عُنُقِهِ[2]

هنا ثلاث استعارات متتالية: فَالحَظُّ يَنكُرُهَا / والخطُّ يَعْرِفُهَا / والرّقُّ يَخْدِمُهَا، حذف المشبه به، على تخيّل أن الحظّ والخطّ والرّقّ كلها تفيد الإنسان، تنكر، وتعرف، وتخدم غيره.

وَطَالَبَنِي دَهْرِي لأنّي زِنْتُهُ   وأنّي فِيهِ غُرَّةٌ فَوقَ أَدْهَمِ[3]

شبّه الشاعر الدّهر بالإنسان، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو المطالبة، فتكون في دهري استعارة مكنية.

صور الاستعارات:

ـ استعارة المحسوس للمحسوس الاشتراك في وصف معقول:

---

(1) ــ الديوان، ص94.

(2) ــ المصدر نفسه، ص96.

(3) ــ المصدر نفسه،ص 113.

قال ابن بقي :

إذا الغَدِيرُ كَسَا أعطَافَهمْ حِلَقًا　　طَفَا مِنَ البِيضِ في هَامَاتِهِمْ حَبَبُ[1]

استعار الشاعر المحسوسين' كَسَا، طَفَا' واستعار المحسوسين ' الغدير' و' حببُ '، وهي استعارة المحسوس للمحسوس، والاشتراك في البطولة والشجاعة والقوة، ويقصد أن هؤلاء القوم إذا لفّت بهم الفتن والمحن، والمشاكل العويصة، فإنهم لا يغرقون في بحرها بل يستطيعون الخروج من المآزق بقوة.

ب ـ استعارة المحسوس للمعقول:

بَنَتْ كَعْبَةَ اللَّذّاتِ فِي حَرَمِ الصِّبَا　　فَحَجَّ إلَيهَا اللهوُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ [2]

استعار الشاعر المحسوسين ' البناء، الحجّ' واستعار المعقولين 'كَعْبَةَ اللَّذّاتِ' و' اللهوُ '، وهي استعارة المحسوس للمعقول، وفي قوله أيضًا:

مِنْ كُلِّ سَابِحةٍ طَارَتْ بِفَارِسِهَا　　كَأنَّهَا لَقْوَةٌ فِي عَطْفِهَا أسَدُ [3]

استعارة مكنية، وقد استعار الشاعر أحد لوازم الطير، وهو الطيران ' معقول' للمحسوس الفرس، ويقصد بها قوّة هذا الفرس، وإقدامه في المعركة إقداما بطوليًّا لا مثيل له من سياق معنى عجُز البيت.

يسبيهمُ الجَيشُ مَا امتدَّتْ أعِنَّتُهُ　　كالنّار توسِعُ حَرَقًا كلَّ مَا تَجِدُ [4]

---

[1] ـ الديوان، ص 73.

[2] ـ المصدر نفسه،ص 76.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 83.

[4] ـ المصدر نفسه، ص نفسها .

ج ـ استعارة المعقول للمحسوس:

جرّبْ ولا تَغْتَرِرْ بِمَحْمَدَةٍ قَدْ يُقتَلُ النورُ وَهُوَ نَفَّاحُ(1)

استعمل الشاعر في هذا البيت استعارة المعقول 'القتل' للمحسوس ' النور' ويقصد بها أن فاعل الخير قذ يجازى جزاء سنمّار، ويكافأ بالشرّ وهو فاعل خير.

د ـ استعارة المعقول للمعقول:

وَكَيْفَ أقْوَى عَلَى السُّلْوَانِ عَنْكَ وَقَدْ رَبَّيْتَ حُبَّكَ حتَّى شبَّ فِي خَلَدِي(2)

استعار الشاعر المعقولين ' ربَّيت" التربية "/ شبَّ " النمو" للمعقول ' الحبّ ' ويقصد بها لا صبر في حالة حبّ ربّاه وكبّره الحبيب في ذات المحبّ.

وَفَاضَ سَيْفُكَ نَهْرًا فِي ظَهِيرتهِ فَأَقْبَلَتْ نَحْوَهُ الأرْوَاحُ تَبْتَرِدُ (3)

شبّه السيف بفيضان النهر، في حدّه، وانتشاره على جميع الجسد بوقوعه عليه، ثم أخرجه مخرج الاستعارة وأسند الفيضان إلى السيف، وأخرج النهر مميّزًا.

ونجد في قوله:

يجيبُ فيها الصَّدَى مَنْ لَيسَ يَسْألُهُ وَيـقتُلُ الجُوعُ فيهَا مَنْ لَهُ زادُ (4)

هنا استعارتان، يجيبُ فيها الصَّدَى مَنْ لَيسَ يَسْألُهُ، وَيَقتُلُ الجُوعُ فيهَا مَنْ لَهُ زاد، توحي كل منهما بما تجْليه كل واحدة منهما، كما يتجلّى الانزياح بصورة تكشف عن مدى هزيمة الشاعر بين قومه، ومدى إحساسه بألم شديد، مما جعله يرتمي في المتناقضات.

وفي مثل قوله:

---

(1) ــ الديوان، ص 79.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 81.

(3) ـ المصدر نفسه،ص 84.

(4) ـ المصدر نفسه،ص نفسها.

مثل الحُسَامِ إذا انطَوَى فِي غِمْدِهِ أَلْقَى المَهَابَةَ فِي نُفُوس الحُضّرِ[1]

استعارة تنم عن تجاوز المألوف، وتخطّي المعروف، حيث إن السيف لا يلقي المهابة إلا إذا كان في يد عدو يتقدم لقطع الرقاب، لكن الشاعر استعاره في صورة إنسان 'المستعار له'، كي يحقق بهذا التشكيل صورة التهديد والتخويف.

أمّا قوله:

وَرَأَيْتُ وَجْـهَ النُّـجعِ عِنْدَكَ أَبْيَضًا فَرَكَبْتُ نَحْوَكَ كُلَّ لُجٍّ أَخْضَرِ[2]

ذكر الشاعر المشبه وجه النجح، وحذف المشبه به الحصان، وأبقى على أحد لوازمه الدّالة " ركبتُ" فجاءت على سبيل الاستعارة، بيّنت قدوم الشاعر فورًا عندما تأكّد من كرم ممدوحه، وفي قوله:

زُهرُ الكَوَاكِبِ كُلُّهَا شَهِدَتْ أَنَّ السَّيَادَةَ فِي بَنِي زُهْرِ [3]

الأصل في الجملة شَهِدَت زُهرُ الكَوَاكِبِ كُلُّهَا أَنَّ السَّيَادَةَ فِي بَنِي زُهْرِ، استعار الشاعر زهر الكواكب، وحذف المستعار منه "الإنسان "، وأبقى على أحد لوازمه "الشهادة"، على سبيل الاستعارة أيضًا، وهذا نظرا لسموها، وضيائها، واستعارها كي يحقق بها شيئًا من المبالغة.

الكناية لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب‹‹ كَنَى،يَكْنِي، يعني تتكلّم بالشيء وتريد غيره، واستعمل سيبويه الكناية في علامة المضمر.يقال كنْيَتُهُ، وكَنْوَتُهُ، وأكْنيتُهُ، وكنيته أبا زيد. وبأبي زيد تكنية، وهو كنية، وكُنَى الرؤيا: هي الأمثال التي يضربها ملك الرؤيا. يكنَى بها عن أعيان الأمور،

---

(1) ـ الديوان،ص 87.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 88.

(3) ـ المصدر نفسه .، ص 89.

والكُنَى جمع كنية من قولك: كَنَيتُ عن الأمر، وكَنَوْتُ عنه إذا وريتُ عنه بغيره، أراد مثّلوا لها أمثالا إذا عبرتُمُوها، كقولكم: في تعبير النخل: إنّهم رجال ذوو أحساب من العرب، لأن النخل النخل أكثر ما يكون في بلاد العرب ››[1]، وقد نظر ابن منظور في أحوال تقسيم الكناية في اللغة العربية فوجدها ‹‹ ثلاثة أوجه: أحدهما أن يُكنَى عن الشيء الذي يستفحش ذكره، والثاني أن يكنى عن الرجل باسم توقيرًا وتعظيمًا، والثالث أن تقوم الكنية مقام الاسم، فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه، كأبي لهب اسمه عبد العزّى، عرف بكنيته فسمّاه الله بها ››[2]، وهذا للتوضيح.

اصطلاحًا:

مفهوم الكناية ‹‹ هي التعبير عن المعنى تلميحا، أو تصريحا وإفصاحا، كلّما اقتضى الحال ذلك ››[3]، قد يلمّح استخدام الكناية، وقد يصرّح بوساطتها، لكن تكون محملة بالمعنى، كذلك ‹‹ الكناية هي أن يريد بها المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى المعنى هو رِدفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: طويل النجاد، كثير الرماد، يعنون بذلك أنه طويل القامة، كثير القِرَى››[4]، وعندما يصير رِدفا قد يُنسِي العامّة الاسم الحقيقي، ويمحوه من التداول.

ويرى السكاكي في مفتاح العلوم أن الكناية ‹‹ هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك ››[5]، وهذا الانتقال من المذكور إلى المتروك

---

(1) ـ ابن منظور، لسان العرب،مج15، مادة (ك،ن،ي)، ص 233.
(2) ـ المرجع نفسه، ص نفسها.
(3) ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، 117.
(4) ـ ابن حجّة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2ص 263.
(5) ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 189.

يحقق الكناية باللفظ الحسن عن الفاحش البيّن، ليحقق لكل مقام مقال، فالكناية ‹‹ تلك الصور اللغوية التي يخترعها الفرد في المقامات الاجتماعية والحالات النفسية، ليعبّر بها عن موقفاً أو يبدي عاطفة، أو يخفيها››[1]، فهي تخدم المتكلِّم عندما يريد التستر، وتخدم اللغة في حجبها، وتخدم المقام عندما ترتقي فنيًّا، ولا تفحش، لأنها تُغيِّب اللفظة النابية، وتحضر أخرى ببهائها، ولهذا ‹‹ فالكناية تقوم على طرفين أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد، والآخر غائب هو المدلول، وبينهما وسائط تقلّ أو تكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين ››[2]، في الديوان مجموعة من الأمثلة سنعرض لها كالآتي:

ـ أوجه الكناية:

تنقسم الكناية تبعا لما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام هي:

أ ـ الكناية عن الصفة في قول ابن بقي :

تَضُمُّنَا حَيْثُ لا يَدْرِي الرَّقِيبُ بِنَا   زِنْجِيّةٌ بالدّرَارِي جِيدُهَا حَالِي[3]

قد كنى الشاعر بالزنجية للمرأة، ولفظة الزنجية كناية للخادمة.

وفي قوله:

لَعُوبٌ إذَا رَقَّصَ السَّرَابُ اسْتَفَزَّهَا   بِبِيضِ الأدَاحِي فِي النَّقَا المُتَرَاكِمِ [4]

---

[1] ـ بلقاسم حمام، الكناية هروب من اللغة..هروب من الذات..هروب من الآخر، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5،مارس 2006، ص 77.

[2]ـ الأزهر الزناد،دروس في البلاغة العربية،نحو رؤية جديدة،المكز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1، 1992، ص103.

[3] ـ الديوان، ص 87.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 115.

وهنا كناية على الموصوف " لعوب" وهو وصف للناقة التي حملته نحو ممدوحه، وتزداد نشوة كلما استفزها السراب برسم بعض الصور بين الكثبان المترامية في تلك الصحراء الشاسعة.

ب ــ الكناية بالنسبة في قوله :

فَفِي يَدِ ابْنِ عَلِيّ مَا تُؤَمِّلُهُ   سحَابُ جُودٍ كَفَانَا كُلَّ إمْحَالِ [1]

هنا كناية عن نسبة ابن علي ؛ الرجل العظيم في تاريخة المجيد وأخلاقه النبيلة، فهذه الكناية تحقّق التعظيم للممدوح، ويؤكّد هذا ما لابن علي من عظمة.

وفي قوله أيضًا:

فَخُذْ مَدِيحًا أبَا بكرٍ يَعِنُّ إلى   زَهْرِ النُّجُومِ ويَلْقَاهَا بإِخْجَالِ [2]

استخدم الشاعر كناية النسبة التي تحقّق التعظيم للممدوح، ويؤكّد التعظيم عَنَنَ المديح أمام زهر النجوم في الأفق العالي.

ــ تجليات الكناية في شعر ابن بقي:

أ ـ الكناية بالتلويح:

قال ابن بقي :

لم أَعْلمِ الشَّوْقَ إلَّا مِنْ مُطوَّقَةٍ   فهِمْتُ عَنْهَا الذِي قَالتْ وَلَم تَبِنِ [3]

في كناية التلويح ‹‹ يكون الفضاء الفاصل بين المعنى المكنّى عنه والمعنى الحرفي كبيرا ››[4]، ومن خلال جملة العجُز " فَهَمْتُ عَنْهَا الذِي قَالتْ وَلَم تَبِنِ" ندرك أن الشاعر فهِم

---

[1] ــ الديوان، ص 105.

[2] ــ المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] ــ المصدر نفسه، ص122.

[4] ــ الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89.

عنها بالإشارة والتلميح، ولم تبن بالكلام، وهو ما يفيد أنها كانت على استحياء، وهذا الذي كان يقصده الشاعر.

أمّا قوله:

لِكَيمَا تَحْمِلُ الرُّكْبَانُ شِعرِي   بِوادِي الطَّلْحِ أَوْ وَادِي الخُزَامَى [1]

وهذه من كنايات التلويح، حيث يبدو بين المعنى الحرفي والمكنّى مسافة كبيرة، وذلك لأن وادي الطلح به ماء زلال، وشجر ظليل، ونسيم عليل، والطير حائمة، ووادي الخزامَى تحيط به مساحات من الزنبقيّات، لها روائح طيّبة، وألوان مختلفة زاهية، وهذا المكان الرومانسي لا يحلُّ به إلا الشعراء الكبار، ولأن شعره من الأشعار الجيدة ستحمل الركبان الرواة إليهم كي يستمتعوا به في ما بينهم، والكناية هنا عن عظمة شعره.

ب ـ الكناية بالإشارة:

حَمَدْتُ السُّرَى عِنْدَ الصَّبَاحِ بِمَاجِدٍ   هُوَ المَاءُ يُعْطِي رَيَّهُ كلّ حَائِمِ [2]

قامت الكناية على الإشارة، والإشارة تتمثل في العجُز " هُوَ المَاءُ يُعْطِي رَيَّهُ كلّ حَائِمِ " أي إن ماء النهر والسواقي لا يذهب إلى الظمآن ليرويه، بل يذهب الظمآن إليه، ومنه ندرك الكناية التي جاءت من خلال الإشارة، إلى أن الشاعر قد سرى ليلا، ولما طلع الصباح وجد نفسه أمام النهر فارتوى، وفي العجُز إشارة للمتلقي كي يدرك دلالتها، وهو كل من يطلب شيئا، ويقترب من منابعه سينال غايته.

ج ـ الكناية بالرمز:

يُرْدِي ويُصْرِعُ أقوامًا، عيُونُهُمُ   حُمْرٌ من الرّوعِ،لا حُمْرٌ مِنَ الرَّمَدِ [3]

---

[1] ـ الديوان، ص119.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 116.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 82.

تعود الكناية بالرمز الذي استخدمه الشاعر " حُمْرٌ من الرّوع " ومعناه الخوف، و" لا حُمْرٌ مِنَ الرَّمَدِ" معناه غير مريضة، وهي ‹‹ قائمة على مسافة قريبة ووسائط قليلة، فيكون فيها نوع من الخفاء››[1]، وهذا الإخفاء لا هو بمستوى غموض، ولا هو بمستوى إبهام، ومن مثل هذا النوع قول ابن بقي أيضا:

رُدْ فِي شمَائلِهِ وَرِدْ فِي جُودِهِ بَيْنَ الحَدِيقَةِ والغَمَامَ المُمْطِرِ[2]

تبرز الكناية في عجز البيت، بمعنى أن جود الممدوح يبلغ الأرض والسماوات، ولكن هناك مسافة بين المعنى المقصود، والمعنى الحرفي، مثلما هي موجودة ما بين الجود صفة العطاء، وبين الحديقة رمز الظل، وأنواع الفاكهة، وبين الغمام الممطر رمز النماء والخصوبة، مأخوذ من الآية الكريمة ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيءٍ حَيٍّ ﴾[3]، ولكن إذا تأمّلنا الجملة محمّلة برموز لها دلالة عن سعة الكرم في ممدوحه.

د ـ الكناية بالتعريض:

ومن كنايات التعريض القائمة على لفظ يشير إلى دلالة قصد الشاعر، ويفيد في إيصال المعنى المراد للمتلقّي فيه تستر وإيحاء، ومثل هذا يبدو جليا في اليت الآتي من شعر ابن بقي :

وَكَمْ قَضَيتُ مَعَ الحسْنَاءِ فِي أَرَبٍ والدَّهرُ قَدْ نَامَ عَنَّا نَوْمَ إغفالِ[4]

تقوم الكناية على لفظ يشير على المعنى المراد، وهو النوم، ويكني بها الشاعر عن خلوه بحبيبته في مكان لا يراهما فيه أحد، ولا يشعر بهما إنس.

---

(1) ــ الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89.
(2) ــ الديوان، ص87.
(3) ــ الأنبياء/ 30.
(4) ــ الديوان، ص103.

هـ ـ الكناية بالدوران:

وكانَ النَّاسُ فِي ظُلُماتِ جهْلٍ فَمَا جُليَتْ بغيْرِ بَنِي سِراجِ [1]

تقوم الكناية على محور دوران يتشكّل من جملة " فَمَا جُليَتْ بغيْرِ بَنِي سِراجِ "، عوض استعمال لفظة التصريح للجملة.

وَمِنْ تَصَنَّعَ يَرْجَعْ بَعْدَ آونةٍ إلَى الطِّباعِ رُجُوعَ العِيرِ للوَتَدِ [2]

تقوم الكناية على محور دوران يتشكل من مجموعة من الألفاظ " إلَى الطِّباعِ رُجُوعَ العِيرِ للوَتَدِ" عوض استعمال لفظة التصريح لكل جملة.

و ـ الكناية بالتلطيف:

مثل هذه الكناية ‹‹ قائمة على لفظ يدلّ على معنى بعيد على وجه التلطيف فتخفّف بذلك وقع المعنى الموحش أو النّابي أو المكروه، وتكثر في أعضاء الجسم والأفعال التي تتصل بها شحنة أخلاقية كالتهجين، والتحريم وغيرها ››[3]، وفي مثل هذا قال الشاعر ابن بقي:

وَظِلتُ أَبْكِي لَكُمْ عُذْرًا لَعَلَّكُمُ تسْتَيْقِظُونَ، وَقَدْ نْمْتُمْ عَنِ الكرَمِ [4]

قامت الكناية على معنى" وَقَدْ نْمْتُمْ عَنِ الكرَمِ " كناية عن البخل، وكنّى الشاعر بالنوم عن الكرم تلطيفا عن البخل، لأن البخل من صفات المستقبحة، ومن المثالب التي يكرهها العرب.

وفي قوله :

---

(1) ـ الديوان، ص 78.

(2) ـ المصدر نفسه، ص82.

(3) ـ الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89.

(4) ـ الديوان، ص111.

فَلا حَدِيقتُكُمْ يُجْنَى لَهَا ثَمَرٌ   ولا سَمَاؤُكُم تَنْهَلُّ بالدِّيَمِ [1]

قامت الكناية على وجه التلطيف، حيث كنَّى الشاعر عن البخل بكنايتين، أولاهما في الصدر، والثانية في العجُز، وللتخفيف من وقع الكناية أخذ الشاعر هذا المجرى، ولم يذكر البخل لأنه صفة مذمومة، غير حميدة كما ذكرت مسبقا.

ثانيا: الدلالة والحقول الدلالية

1 ـ الدلالة لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب لابن منظور(711هـ): ‹‹ فلان يدلُّ على أقرانه كالبازي يُدِلُّ على صيدِهِ، وهو يدل بفلان أي يثقُ به، وأدلّ الرّجل على أقرانه: أخذهم من فوق...ودلّه على الشيء يدُلّه دلاًّ، دلالةً، فاندلَّ: سدّد إليه...الدليل ما يستدلّ به، والدليل: الدَّالُّ، وقد دلَّه على الطريق، يدلُّه دَلاَلَةً ودِلاَلَةً ودُلُولَة، والفتح أعلى، أنشد أبو عبيدة:إنّي امرؤٌ بالطرقِ ذُو دلالات.والدليل والدليليّ: الذي يدلُّك، قال:

شُدُّوا المطيَّ على دَلِيلٍ دائبٍ * مِنْ أهْلِ كَاظِمَةٍ،بِسَيفِ الأبْحَرِ، قال ابن جنّي: ويكون على حذف المضاف؛ أي شُدُّوا المطيّ على دلالة دليل، فحذف المضاف وقوِيَ حذفه هنا لأن لفظ الدليل يدلُّ على الدلالة››[2]، وهذه الحجّة التي حاول بوساطتها أن يثبت ما ذهب إليه، كما ورد في تهذيب اللغة الأزهري: ‹‹ دلّ، يدلُّ، إذا اهتدى، ودلّ إذا منَّ بعطائه، والأدلّ: المنَّان بعلمه، والدليل من الدلالة بالكسر والفتح، ودللتُ بهذا الطريق، دلالة؛ أي

---

[1] ــ الديوان، ص 111.

[2] ــ ابن منظور، لسان العرب، مج11، مادة (د،ل،ل)،ص249.

عرفته ››[1]، ومعنى ذلك هو الأخذ بيدك لمعرفة الشيء، ويبَيِّن الشيء مكانه، زمانه، وطريقه.

وجاء في الصحاح ‹‹ الدليل ما يستدلّ به، والدليل الدّال، وقد دلّه على الطريق، يدُلُّه دَلالةً، ودِلالَةً ودُلُولةً، والفتح أعلى... وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل؛ فلان يدلّ على أقرانه كالبازي يدلّ على صيده ››[2]، وهو ويؤكّد المعنى.

وجاء في القاموس المحيط للفيروزأبادي(817هـ) ‹‹ ودلّه عليه دلالة، ويثلّث، ودُلولة، فاندلَّ: سدّده إليه، والدّليليّ كخليفي، الدلالة أو عِلْم الدليل به ورسوخه ››[3]، وقد وضّح الفيروزأبادي على أنه عِلْم الدليل به، أمّا ما أضَافه الزبيدي ‹‹ وفي الإصطلاح: الدلالة: كون اللفظ متَى أطلق أو أُحِسَّ فُهِمَ منه معناه للعِلم بوضعه ››[4]، وهو القريب من بحثنا، والذي يلائم مصطلح الدلالة الذي سيكون التطبيق تحت رايته.

2- علم الدلالة:

هو علم يهتمّ ‹‹ بدراسة معنى الكلمات ››[5]، أو هو البحث عمّا تحتويه الكلمة من معنى أو من معاني متعدّدة، تفيد المخاطِب والمُخَاطَب في عملية الاتصال بالكلام المنطوق

---

(1) ــ الأزهري، تهذيب اللغة،دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط1، مادة 'د ل ل ' ص14.

(2) ــ الجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 1399هـ/1979م،ج3، ص1998.

(3) ــ الفيروزبادي،مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط،تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ/2008م، (د ل ل)، ص559.

(4)ــ الزبيدي،السيّد محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس،تح: محمود محمد الطناحي، منشورات التراث العربي،1413هـ/1993م،ص 498.

(5) ــ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997، ص27.

›› وهو مصطلح فنّي يستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى meaning ››[1]، وعرّفه يابسن: ›› هو العلم الذي يبحث في معاني الكلمات، وأجزاء الجمل، ونعني بذلك علم الدلالة اللغوي، أي ذلك العلم الذي يبحث في اللغات الطبيعية عندما يعتمد على نظرية معيّنة لتفسير المعنى، ويعدّ هذا العلم فرعا من فروع علم اللغة ››[2]، أي هو بحث معمّق للوصول إلى المعنى في اللغة من خلال الكلمة.

مصطلح دلالة semantique مصطلح أوروبي يرجع إلى اليونانية، واشتقه برييل (BREAL) semantikos بمعنى العلامة/ و semaincin بمعنى دلّ ››[3]، ومن هنا انطلقت دراسة الحقول الدلالية، والملاحظ بعد جولة في أمهات الكتب أن هناك اختلافا بيّنا بين المصطلحات أيضا في اللغة الفرنسية والأنجليزية، وربما في لغات أخرى، فبعضهم سمّاها بالحقول الدلالية SEMANTIC FIELD، وبعضهم سمّاها بالحقول المعجمية LEXICAL FIELD، وبعضهم سمّاها بالنظرية الحقلية FIELD TEORY ، وبعضهم سمّاها بالمجالات الدلالية، ويبدو أنّ اللغة الأنجليزية والفرنسية قد اختلفتا في تحديد مصدر المصطلح، وهذا الاختلاف يعود إلى حداثة البحث في هذا المجال.

وتوسعت المفاهيم الأساسية حول هذه النظرية التي في هذا المجال تعدُّ من أخصب مجالات علم الدلالة في الأبحاث المعاصرة، والدراسات اللغوية الحديثة، فلا يوجد أي خلاف بين الباحثين المحدثين في أن الحقول الدلالية بمعناها التي تعنى بدراسة الكلمات من خلال تجميعها في حقل واحد والتّأمّل فيها مليًّا من جهات عديدة مختلفة من حيث الجذر، السياق،

---

(1) ــ ف.ر.بالمر،علم الدلالة إطار جديد،تر:صبري إبراهيم السّيّد،دار المعرفة الجامعية،الأسكندرية،1995،ص9.
(2) ــ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص28.
(3) ــ المرجع نفسه، ص 129.

والقصد، أن هذه النظرية هي إحدى الأدوات التي يتوسلها الباحث لفهم معاني الكلمات لأنه إذا أردت أن ‹‹ تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتّصلة بها دلاليا) [1]، وأهم ما يميز أنصارَ هذه النظريةِ هو اتفاقهم على ‹‹ ضرورةِ مراعاة السياق الذي تردُ فيه الكلمة ››[2]، والسياق وحده لا يكفي لمعرفة كل دلالات الكلمة، وكل تفاصيل معانيها القديمة والحديثة والمعاصرة، يرى أحمد مختار عمر أن ‹‹ الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو: مجموعةٌ من الكلماتِ ترتبطُ دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ››[3]، حقيقة لا من الارتباط كتسمية عائلية كبرى، ثم تتفرّع إلى عائلة صغرى، ثم تتفرّع إلى عائلة أصغر، فرابطة الدم هي العنوان الكبير الذي يشمل الجميع.

أداة الدلالة:

من أقدم القضايا اللغوية قضية اللفظ والمعنى، أو اللفظ والدلالة، حيث اهتمّت اهتمامًا كبيرًا حول علاقة اللفظ والدلالة، حيث‹‹ امتدّ النقاش حول طبيعة العلاقة بين اللفظ ودلالته من عهد السوفسطائيين وسقراط وأفلاطون ››[4]، ومن المعلوم أن لكل شيء ‹‹ أداة الدلالة هي اللفظ أو الكلمة ››[5]، ولأننا لا ندرك دلالة شيء إلا عندما نعرف اللفظ أي ما نسمعه ملفوظًا، أو الكلمة في صيغة ما أو بنية تبيّن لنا ذاتها وحدها داخل الجملة، لأن ‹‹ الأساس الصوتي لا يصلح وحده للتّمييز بين حدود الكلمات في الكلام المتّصل ››[6]، فالوحدات

---

(1) ــ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب العلمية، القاهرة، 1993،ص ص 80/79.

(2) ــ المرجع نفسه، 80.

(3) ــ المرجع نفسه، ص 79.

(4) ــ محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطبع و للنشر والتوزيع، القاهرة، ص132.

(5) ــ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص38.

(6) ــ المرجع نفسه، ص 39.

الصوتية لا تكفي لمعرفة الفصل بين الكلمة والأخرى قبلها كانت أو بعدها، فيجب أن تدرك الكلمة وما فيها من أصوات، وبعدها يتمّ التمكّن من معرفة حدودها، ودلالتها المعجمية، والسياقية، فأرسطو صاحب نظريات دلالية في اللغة، ‹‹ أثبت أن الكلمة ليست مجرّد أصوات منطوقة، بل المعنى جزء متكامل من الكلمة فلا توجد كلمة مجرّد أصوات ››[1]، لأن اللغة عبارة عن نطق بأصوات مقصود، ولهذه الأصوات في اتحادها دلالات معينة، وهو المقصود تنتج دلالة، والدلالة لن تكون إلا بوجود اللفظ.

ـ العلاقات داخل الحقل المعجمي:

العلاقات داخل الحقول المعجمية كثيرة، متشابكة ومختلفة، والباحثون دقّقوا جيّدًا في مواصفات هذه العلاقات من عدة جوانب، فعالجوها، ولكن كل واحد نظر إليها من زاويته، فحسب ما أورده أحمد مختار عمر في علم الدلالة فإن هذه العلاقات هي على النحو الآتي:

1 ـ الترادف: ‹‹ يكون " أ " و "ب " مترادفين إذا كان أ يتضمّن ب، وب يتضمّن أ، كما في كلمة "أمّ/ والدة ››[2]، وهذا الترادف يحفظ النيابة، كلما وضعت الكلمة في مكان الأخرى تبقى الجملة محافظة على معناها الأول بكل أمان، في مثل قولنا: أرضعت الأمّ ابنها، أو أرضعت الوالدة ابنها، فالمعنى واحد، والدلالة واحدة.

2 ـ الاشتمال: يختلف الاشتمال عن الترادف، حيث الاشتمال‹‹ يتضمّن من طرف واحد فقط يكون " أ " مشتملا على " ب " حيث يكون "ب " أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي toxonomic، مثل فرس الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى حيوان، وعلى هذا فمعنى

(1) ـ محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص 134.

(2) ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 97.

"فرس " يتضمّن معنى "حيوان "››[1]، ‹‹ وهذا يصل بنا إلى فكرة التضمّن' inclution ' فمثلا الكلمتان 'خزامَى' و 'وردة ' تتضمّنها كلمة زهرة، والكلمتان ' أسد '، ' فيل ' تتضمّنها كلمة الثديات، أو ربّما كلمة ' الحيوان '›› [2].

3 ـ علاقة الجزء بالكلّ: هذه العلاقة ‹‹ مثلا علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة، والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح فاليد ليست نوعًا من الجسم ولكنّها جزء منه ››[3]، هنا علاقة واضحة بين الجزء الصغير المكوِّن للجزء الكبير الكلّي الشامل لمجموعة من الأجزاء الصغرى.

4 ـ التضاد:

أ ـ التضاد الحاد: له مصطلحات متعددة ‹‹ هناك ما يسمى بالتضاد الحاد، أو التضاد غير المتدرّج ungradable أو non gradable ، مثل: ميّت/حيّ، متزوّج / أعزب، ذكر /أنثى ››[4]، ومن هذا التضاد هو ما يلاحظ عليه أن الميت لن يكون حيًّا، والمتزوج لن يكون أعزبًا، والذكر لن يكون أنثى، وهنا تمكن صفة الحاد في هذا التضاد.

ب ـ التضادّ المتدرّج: المتدرّج gradable، وهذه الصفة ‹‹ قد نبّه إليها أول مرّة " meyer في الرتب العسكرية، ومن المتضاد المتدرج الجو حار، دافىء، مائل للبرودة ››[5]، وهذا ما ذهب إليه أحمد عمر مختار، حيث يرى أنه ‹‹ يمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متدرج أو بين أزواج من التضادات الداخلية، وإنكار أحد عضوي التقابل لا يعني الاعتراف

---

(1) ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 99.
(2) ـ ف.ر.بالمر،علم الدلالة إطار جديد،تر:صبري إبراهيم السّيّد، ص118.
(3) ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 101.
(4) ـ المرجع نفسه، ص 102.
(5) ـ ريمون طحان، الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط2 ،1981م، ص 98/97.

بالعضو الآخر ' الحساء ساخن ليس معناه بارد)[1]، فقد يكون دافئا، أو دافئا قليلا، وقيمة الدفء هنا متدرّجة من آخر، ولأنّ درجة الدفء لم يتفق عليها.

ج ـ التضادّ العكس: المتقابلة بين ثنائيّتين ‹‹ نوع اسمه العكس converseness ؛ وهو علاقة بين أزواج الكلمات [ثنائيّات]، مثل باع/ اشترى، زوج/ زوجة ››[2]، هذه الثنائيّات محدودة، حيث تتحقّق في ثنائيتها وفقط، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس‹‹ الألفاظ ذات الدلالات المتقابلة أو المضادّة مثل "فوق/تحت" و "سخن/بارد " و " عالي/ واطي 'و" يمين/ شمال ››[3]، وهو نوع محدود بين لفظين، وفقط متعاكسين في المعنى.

د ـ التضاد الاتجاهي: هذا التصنيف ذكره ' Lyons ' ومثاله العلاقة بين الكلمات مثل: أعلى / أسفل، يصل/ يغادر، يأتي / يذهب ››[4]، فالتضاد الاتجاهي يتمّ من خلال الوِجْهة العكسية التي يحقّقها اللفظان كما ذكر الباحث مسبقا.

هـ ـ تضاد الاشتقاق: هذا التصنيف الثاني الذي ذكره ' Lyons ' ‹‹ سمّاه بالتضادات العمودية orthogonals oppositites، والتضادات التقابلية أو الامتدادية، antipodal oppositites، فالأول مثل الشمال بالنسبة للشرق والغرب، حيث يقع عموديا عليهما، والثاني مثل الشمال بالنسبة للجنوب والشرق بالنسبة للغرب ››[5]، وهو ما يخص تقابل الاتجاهات.

5 ـ التنافر: ‹‹ أمّا التنافر فمرتبط كذلك بفكرة النّفي مثل التضاد، ويتحقّق داخل الحقل الدلالي إذا كان " أ " لا يشمل على " ب " لا يشمل على " أ "، وبعبارة أخرى هو عدم

---

(1) ــ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 102.

(2) ــالمرجع نفسه، ص نفسها.

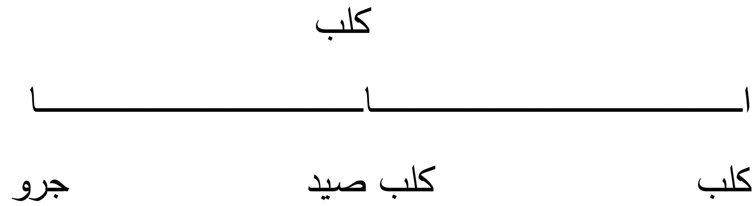
(3) ــ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 94.

(4) ــ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ص 104/103.

(5) ــ المرجع نفسه، ص104.

التضمن من طرفين، وذلك مثل العلاقة بين: خروف، وفرس، وقط، وكلب في الشكل الآتي[1]:





‹‹ أي كلمة يكون لفظ، كلب،أو قط، أو فرس، أو خروف كلمة غطاء لها تكون متنافرة ››[2]، إن كلمة الغطاء هي "حيوان"، لكن هناك حقل آخر مثلا ذوات المخالب فنجد " كلب/ قط " وذوات الحوافر " فرس /خروف " ومنه فإن " كلب/ قط " لن تكون من ذوات الحوافر، و " فرس، خروف " لن تكون من ذوات المخالب، وهنا مكمن التنافر الذي حدّدته الفكرة.

3ـــ الحقول الدلالية وأنواعها:

1 ـ الحقول المحسوسة المتصلة: ويمثلها نظام الألوان.

2 ـ الحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة، ويمثّلها نظام العلاقات الأسرية.

3 ـ الحقول التجريدية:ويمثّلها ألفاظ الخصائص الفكرية ››[3] .

---

(1) ــ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 105.

(2) ــ المرجع نفسه، ص 106.

(3) ــ المرجع نفسه، ص 107.

تنوّعت الحقول الدلالية المُنْضَمَّة في حقول مختلفة ‹‹ وكما يعتقد " TRIER " الحقول اللغوية ليست منفصلة، ولكنها مُنْضَمَّة معًا لتشكّل بدورها حقولا أكثر...وهكذا حتى تحصر المفردات كلها، ومن الممكن تبعا لهذا أن تخصص حقلا للحِرَفِ أو المِهَن، وحقلا للرياضة، وحقلا للتعلّم، ثمّ نجمع كلّ هذه الحقول تحت حقل واحد يشملها جميعًا هو النشاطات الإنسانية)[1]، التي يقوم بها الإنسان وفقط ، قد تكون أمور كثيرة وكثيرة تربط بينها علاقات، وهذه العلاقات مختلفة ‹‹ لكن هناك ما يمنع التبادل مثل حقل الحيوانات مع حقل المصنوعات ››[2]، لأنه لا توجد أية علاقة تربط بينهما، لا من قريب ولا من بعيد لنتمكّن من ترتيبها ووضعها في حقول دلالية.

فائدة الحقول الدلالية:

تتمثل الفائدة في كتابة المعاجم بكيفية تمكّن الباحث من الوصول إلى معنى الكلمة، والوصل إليها في أسرع وقت، من خلال التقنيات الممنهجة من حيث العلاقات التي تربط بين الكلمة والكلمة ‹‹ هذه الطريقة تصنّف المدلولات في حقول مفهومية ألّفها الفكر البشري؛ كحقل الألوان، القرابة، السكن، الحيوانات الأليفة الحيوانات المتوحّشة، أو باعتماد علاقة الترادف، أو التضاد، أو علاقة الكبر والصغر، أو علاقة التدرّج ››[3]، ففي كل مجموعة نستطيع تشكيل حقل حسب مميزات مشتركة بينها، وهكذا دواليك.

---

[1] ــ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق،ص107.

[2] ــ المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ــ عمار شلواي،الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية،جامعةمحمد خيضر ،بسكرة،،ع2،جوان 2002،ص39.

4ـ الحقول الدلالية في شعر ابن بقي الأندلسي:

اتخذ الشاعر من بيئته مكونا لغويًّا، فحاول أن ينسج منها المنجز المقولاتي من الأمثلة الشعبية التي سمعها، ومن المقول الشعري العربي القديم الذي اطّلع عليه بخاصة، كما جعله يؤسّس لجملة شعرية لها خصوصياتها دلاليًّا، حيث تبرز القيم الدلالية، وتبرز الوحدة المتكاملة في بناء المعنى، والجمالية الشّعرية، وترسم ملامح التجربة الفنّيّة الخاصة، وتبرز مدى القيم المعرفية المتعمّقة في التاريخ والآداب، وتبرز مدى القيم الثقافية الأصيلة، كما تمثّل المواقف السياسية والدينية، وهي تحيل على عمق رؤيا وخيال مبدع، وفهم، ورؤية مترويّة، وتصوّر مميَّز، وكلّ هذه الأمور مرتبطة ارتباطا وثيقا بوضوح الدلالة، بعيدا عن الغموض، وعن الإبهام بخاصة، وما يميّز ألفاظ القصائد ودلالاتها ذلك الشحن الوجداني العاطفي.

ولذلك تعتبر دراسة الحقول الدلالية كشفا عن خبايا المعجم الذي اعتمد عليه الشاعر، وأهمّ الدلالات التي تميّز النص الشعريّ، تلك التي تحملها نصوصه الشعرية إلى معجم آخر، ومن الحقول الموظَّفة في شعر ابن بقي نذكر ما يلي.

1 ـ حقل أعضاء جسم الإنسان:

انطلق الشاعر من ذاته، ومن جسده، وقد لاحظنا في شعر ابن بقي حقل" أعضاء جسم الإنسان " ؛ كالأنف واليد والعين، حيث استغلها الشاعر مكوَّنا منها قاموسه اللغوي، والشعري بخاصة، يوظّف كل عضو حيث يحمّله دلالته من اللغة الاجتماعية بكلّ طاقاتها المؤثِّرة في المتلقّي، وذلك من خلال استخدامه في بنية البيت الشعري صياغةً، ونسقا، ومن خلال توظيفه دلاليا صانعًا معجما من هذه الأعضاء لتأدية وظيفة تعبّر عن غايته، وقد

شكّلت حقلا دلاليا، وتنوّعت وفق سياقات مختلفة مع كلّ عضو، وتعتبر استعانة الشاعر واضحة بهذا المعجم في الاختيار والتأليف، وهو ما يجعلنا نلحظ نمطا أسلوبيا مميزا.

وفي الحقيقة تؤدّي الحواس جميعها دورا مهمًّا في حياة الإنسان، في حركته وسكونه، في كلامه وصمته، في إيماءاته وإشاراته، فحركة واحدة فيها مجموعة من الجمل، أي رمشة واحدة بالجفن في سياق حديث ما تومئ بدلالات هامّة من خلال الرفض أو القَبول، وقد قال الشاعر أحمد شوقي:

وتعطَّلَتْ لغةُ الكلامِ وخاطبَتْ عَيْنَـيَّ فِي لُغَة الـهَوى عيناكِ[1] .

وقال آخر:

والعَيْنُ تَعْرِفُ مِنْ عَيْنَيْ مُحَدِّثِهَا إنْ كَانَ مِنْ حِزْبِهَا أو مِنْ أعَادِيهَا [2]

وقيلت أشعار كثيرة في موضوع العين.

أما ابن بقي جاء في قوله :

بِأَبِي غَزَالٌ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي * بَيْنَ العُذَيْبِ وبَيْنَ شَطَّيْ بارِقِ[3]

استخدم الشاعر " المقلة" بمعنى العين ودلالتها البصر والرؤية والمحاورة، العين عضو الرؤية، و خطاب إشارة، وإيماءة، وفيها دلالة على الطاقة الحيوية المؤثرة في مخاطِبِها، ودلالة على القدرات الداخلية في الإنسان من عضو عاد إلى عضو فاعل بتأثيرها المباشر، بشحنات مغناطيسية، وهو توظيف يليق بالموقف، وجدير بالمناسبة.

كما قال في العين:

---

(1) ــ أحمد شوقي، الديوان،راجعه وضبطه يوسف الشيخ محمد البقاعي،دارالكتاب العربي،بيروت، ط1،2004،378.

(2) ــ أحمد علي بن أبي طالب،الديوان،جمع وترتيب عبد العزيز الكرم، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1،1409هـ/ 1988 م، ص207.

(3) ــ الديوان، ص 90.

ـ لمْ أنْسَ إذْ وَدَّعْتُهُ وَقَـدِ الْتـقَتْ   مِنِّـي هُـنـَالـكَ بالبُكَا عَينَانِ[1]

فالعين جزء من الجسم الإنساني، وقد أخذت دلالة أخرى في سياق آخر، حيث استخدم الشاعر لفظ " العين " وهو عضو الرؤية والإشارة والإيماءة كما ذكرت مسبقا، وقد حمّلهما الشاعر حاسية الحزن والأسى، من خلال البكاء في صورتيه الصوتية " همس البكاء" والمرئية صورة الدموع " في مقام معبّر عن التجربة الوجدانية للشاعر، وهو يودّع من يودّعه، ربّما إلى غير رجعة، وقال أيضًا:

إنْ لا تَكُنْ أعْيُنًا نَجْلاً فَإنَّ لَهَا   فِي أضلُعِ القَوْمِ مثلَ الأعْيُنِ النَّجُلِ[2]

وتبقى العين عضوا فاعلا في صياغة البنية بتأثيرها، وفي بلاغة الدلالة وبخاصة النجلاء الواسعة، وفي هذا البيت حمّلها دلالتين؛ أولاها الدلالة الجمالية، تحت تأثير إلهام مشهد الجمال، وثانيتها دلالة القوة والفتك، والشاعر يتأثّر دائمًا بمشهد العظمة، وعليه يتماهى مشهد العين في ذاكرة الشاعر ويبقى موصولا في عمق الذات، وفي مخياله، وفي قوله:

وكُلُّكُمْ سَيِّدٌ يُنْمَى إلَى نَفَرٍ * شُمِّ الأُنُوفِ كُفَاةٍ غَيرِ أكْفَال[3]

فاستخدام الأنف، وعوّل على ما يحمله في الشعر العربي القديم من معان، آخذًا دلالتها من المنجز الشعري، والحادثة التاريخية، حيث يذكر أن قبيلة كانت تلقب بـ أنف الناقة فكان أبناء القبيلة يشعرون بالحرج والعار من ذكر هذا الاسم بين العرب؛ فطلبوا من الشاعر الشهير الحُطيئة أن يمدحهم بشعرٍ بين العرب فمدحهم بقصيدة طويلة نذكر منها:

قومٌ همُ الأنفُ والأذناب غيرهمُ   ومنْ يسوّي بأنف الناقة الذّنبا

---

(1) ـ الديوان، ص121.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 98.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 106.

قـوْمٌ إذا عـقَدوا عَقْداً لِجـارِهِمُ   شَدُّوا العِناجَ وشَدُّوا فَوْقَهُ الكَرَبا

فأصبح بنو أنف الناقة يتفاخرون بقبيلتهم بين العرب، منذ ذلك العهد، ويعتزون بها، ومنها أخذ الشاعر دلالة البيت، وما يحمله بيت حسّان بن ثابت في مدح قبيلة أهل الرسول صلّى الله عليه وسلم، وذلك ما ذُكِرَ في مبحث التناص، والأنف له دلالة التعالي، والسمو والشرف الرفيع، وقد وظّفها الشاعر لبلاغة البيان، ولبيان المدح، وتصوير الممدوح.

وجاء من قول ابن بقي في اليد :

فَفِي يدِ ابن عليٍّ مَا تُؤَمِّلُهُ * سَحَابُ جُودٍ كَفَانَا كلَّ إمْحَالِ[1]

لليد دلالات كثيرة، لكن السياق يحمل دلالتها المناسبة، ومقتضى الحال، حيث تدل على الجود والكرم، وهذا الجود والكرم في ساعة الضيق والفاقة والاحتياج لهما خصوصية، ولهذا تفرّدت يد ابن علي بدلالتها من حيث أحاط بها الشاعر ما يثبت لنا ما ذهبنا إليه وإضافة " يد " إلى ابن عليٍّ ما يجعل الدلالة خاصة جدًّا لهذا السّيّد، وهذه الإضافة عبارة عن انشغال مهم بكرم الممدوح، أمّا قوله:

عَقِيقةٌ فِي يَدِي سَالتْ وأشْرَبُهَا * لوْ شَعْشَعَتْ بِسَجَايَا الدّهْرِ لَمْ نَسَلِ[2]

تبدو دلالة أخرى لليد، بمعنى الملكية وسلطة الامتلاك، واليد هي التي تمسك وتدير الكأس لصاحبها حتى يثمل بخمرتها، وإضافة " يد " إلى ضمير المتكلِّم الشاعر يعني الحقيقة التي يعيشها بنفسه،وهو الوحيد الذي يعبِّر عنها، هكذا اختلفت دلالة اليد من سياق إلى آخر.

وقال أيضًا:

---

(1) ــ الديوان، ص 105.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 101.

لَمْ يَكْسُكُمْ مِنْ ثِيابِ الخِزْيِ أَسْبَغُهَا * إلاَّ اتِّقَاؤُكُمْ للصّدْرِ بِالَكَفَلِ[1]

استخدم الشاعر الصدر والكفل، فالصدر دلالة على الإقدام وإثبات الذات وسمة الشجاعة، وسعة الصبر، بينما الكفل هو العكس تماما دلالة الفرّ، والجبن، والاستصغار أمام العدو، وقد وظّف الشاعر اللفظين، حيث حمَّل كل منهما دلالته في تكامل، وبنية جملية ' اتِّقَاؤُكُمْ للصّدْرِ بِالَكَفَلِ ' محمّلة بدلالة ما جاء في الأثر "إن النعامة تخبّىء رأسها من العدو وتترك باقي جسمها عاريا، فاستطاع الشاعر توظيف الدلالة في ذلك القوم ووصفهم بالجبن والخزي، حيث يختفون بأعجازهم، ويتركونها للعدوّ، ويخفون بها صدورهم .

إذَا الغَدِيرُ كَسَا أعْطَافَهُمْ حِلَقًا * طَفَا مِنَ البِيضِ فِي هَامَاتِهِمْ حَبَبُ[2]

استخدم الشاعر لفظ " أعطافهم، " مفردها " عِطْف " ـ وهو الجزء من الرأس إلى الورك ـ دلالة على عمق الغرق الذي وصل غديره إلى مناكب هؤلاء الأبطال الذين لم يسقطوا، ولم يفشلوا برغم ما أصابهم، ومازالوا يجاهدون بقوّة، محافظين على هاماتهم، ومعززين سموّهم وممتسكين بشرفهم إلى آخر رمق من الحياة.

وفي الختام دراستنا لهذا الحقل يمكننا وضع جدول نختصر فيه كل ما ذكر.

الجدول رقم (08):

عضو الجسد	العدد	نسبة الاستخدام
العين	17	%32.07
القلب	06	%11.32
المبسم	05	%9.43

(1) ـ الديوان، ص 98.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 77.

اليد	05	%9.43
الجيد	04	%7.54
الكفّ	03	%5.66
الخدّ	03	%5.66
المعصم	01	%1.88
الأنف	01	%1.88
اللسان	01	%1.88
القدم	01	%1.88
الجسم	01	%1.88
الصدر	01	%1.88
الثغر	01	%1.88
الأضلع	01	%1.88
المجموع:	53	

تُظهر القراءة المتفحصة لهذا الجدول أن الشاعر استخدم"العين " بنسبة 32.07 %، وهي النسبة العليا، وذلك لأهمية العين في التّأثر والتّأثير، كما استخدم لفظة " القلب" بنسبة 11.32%، ما يقدّر بالعُشْر، في المرتبة الثانية، واستخدم المبسم، واليد بنسبة 9.43%، في المرتبة الثالثة، ما يقدّر بالثمن، واستخدم " الجيد " بنسبة 7.54% ، في المرتبة الرابعة، واستخدم "الكفّ، و" الخد" بنسبة 5.66 % ، في المرتبة الخامسة، بينما استخدم، الأنف، اللسان، القدم، بصورة محتشمة أي بنسبة 1.88 %، ومن خلال هذه النسب يتضح لنا أن الشاعر استخدم العين والقلب، والمبسم واليد، والجيد بصورة رمزية، وموحية لإيصال الصورة البلاغية التي تعبر بها عن المضمون، ؛ حيث أدّت اللفظة وظيفتها التبلغية الدلالية على

أكمل وجه، وفتحت للمتلقي أبواب التأويل من خلال هذا الحقل الدلالي الذي يحتوي على أجزاء الإنسان.

2 ـ حقل الحيوان:

اعتمد الشاعر على مجموعة من الحيوانات منها الأليفة، والبرية، كالطيور والضباء والنعام والخيل، وحمل كلّ حيوان دلالة تعبّر عن غاياته الدلالية، والبلاغية في بنية الخطاب ومن أمثلة ذلك نذكر قوله :

طُفْتُ بالأَيْكِ فاستَهَلَّتْ دُمُوعِي * لِحَمَامٍ يَبْكِي فُرَاقَ حَمِيمِ[1]

استخدم الشاعر لفظ "الحَمَام " وللحَمَام دلالات كثيرة، لكن في هذا السياق لم يجد الشاعر وهو يطوف بالأيك إلا الحَمَام الذي ينوح، معبّرًا عن دلالات الحزن والأسى والشقاء في هذه الحياة العصيبة، ومن المعنى نفسه نسجّل قوله:

ــ وإنِّي منَ الوُرْقِ السواجِعِ بالضُّحَى * ولكِنَّنِي مِنْ بَينِهَا لَمْ أطَوَّقِ[2]

استخدم الشاعر لفظ الوُرُق " الحَمَام" السواجع ذات المنظر الحسن، حيث شبّه نفسه بهذا الحمام البهي غير أنه ليس بمحظوظ، حتّى يكون من بينه متنعّمًا في الأفق الواسع، وهذا الأمر يحيل إلى ما يختلج في نفس الشاعر من ضيق، أما في قوله:

يَا مَعْشَرَ الرُّومِ قدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ * إمَّا مِنَ الحَيْنِ أوْ مِنْ شِدَّةِ الفَشَلِ[3]

---

(1) ــ الديوان، ص 117.

(2) ــ المصدر نفسه، ص95 .

(3) ـ المصدر نفسه .، ص98 .

‹‹ إن لفظة النعامة››[1]، دلالتها التفرّق والتمزّق والتشرذم، بمعنى أن الروم تفرّق أمرهم، ولهذا اختار الشاعر هذا الحيوان ليوصف به معشر الروم في غمرة هزيمتهم.

قال أيضًا:

وَطَالَبَنِي دَهْرِي لأنِّي زِنْتُهُ * وأنِّي فيهِ غُرَّةٌ فَوقَ أدْهُمِ[2]

ومن الحيوانات القريبة إلى نفسه، اختار الشاعر الأدهم " الحصان " لأن للحصان دلالة الأصالة، والشرف، وتاريخه المجيد في الفتوحات الإسلامية، ثم اختار الشاعر موقعه في غرة الحصان، والغرة لها دلالة الأصالة، والسّمو، ودلالة الأصل الكريم من هذا النوع، بهذه الصورة استطاع الشاعر أن يمدح ذاته، ويفخر بنفسه بين القوم، وقد أخذ الصورة من البيئة التي تعطي أهمية كبيرة للحصان نظرًا لأهمّيته في الحياة آنذاك، وقال أيضًا:

ونَوْبةٍ مِنْ صَهيلِ الخَيْلِ يَسْمَعُهَا * بالرَّمْلِ أَطْرَبُ أَلْحَانًا مِنَ الرَّمْلِ[3]

للخيل في المفهوم الاجتماعي دلالات عدة منها الجهاد، والشرف،والأصالة، والبداوة...، والخيل وسيلة معتمدة في الحروب، وهامة جدًّا في ميدان المعركة، إذ لها صوت في ميدان المعركة فيساعد على هزم الأعداء، واستخدم الشاعر صهيل الخيل ليعبّر عن جمال وسحر

---

(1) ـ ينظر: حسين عبد الحي قاعود،محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والرومي والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر،سلسلة كتاب المعارف، ع رقم 11، ط2، 2005،ص 254.

النعامة:هي أكبر الطيور الحية في العالم، تستطيع أن تعدو بسرعة 97,5 كلم في الساعة، مما يجعلها أسرع الحيوانات، تُعتبر بيض النعام صغيرة إذا ما قيست بحجم النعامة، ولكنها الاكبر بين بيض الطيور، عادة في فصل الشتاء، تقضيه النعامة وحيدة أو بشكل زوجي، وليس ضمن قطيع، ومن النادر أن تراها في مجموعات إلا في موسم التكاثر، يصل طول جناحها الى المترين، ويستخدم في التزاوج، أو لحماية أطفالها من أشعة الشمس، وعلى الرغم من طول الجناحين إلا أنها لا تستطيع الطيران، عادة تتغذى على النباتات والفواكه والزهور، وفي بعض الاحيان تأكل الجراد، ولكنها تفتقر لوجود الاسنان.

(2) ـ الديوان، ص 112.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 97.

بيئته، ولذة استماعه لصهيل الخيل، وهو ممتدّ على رمل البادية يطرب لها أكثر من أي شيء آخر.

ليتَ الغزال الذي وافَى المَسَاءَ بِهِ * كَانَتْ إقَامَتُهُ مِنْ غيرِ تِرْحَالِ[1]

استحضر الشاعر لفظ الغزال في هذا البيت لأنه يذكّره بمعشوقته التي يتمنى بقاءها، فالغزال رمز للحب والجمال والرقّة'، وفي هذا المعنى قال:

بِأَبِي غَزَالٌ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي * بَيْنَ العُذَيْبِ وبَيْنَ شَطَّيْ بارِقِ[2]

وهكذا يعيد لفظ "غزال " في أبيات عديدة في السياق نفسه، لأن هذا اللفظ محمّل بدلالة المحبة والعشق والجمال، في ثقافة مجتمع الشاعر آنذاك.

وقريب منه أيضا قال:

مَنْ لَمْ يُعَانِقْ غَزَالاً فِي مُغَازَلَةٍ مَا بَيْنَ مُمْتَنِعٍ طَورًا وَمُنْفَعِلِ[3]

ليبقى لفظ " الغزال " في شعر ابن بقي محمّلا بدلالة الجمال المحبة والسُّهاد.

قَالُوا ظِبَاءٌ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إلى خَمَائِلَ تَرْعَاهُنَّ أو تَرِدُ[4]

استبدل الشاعر هنا الاسم، ولكن الدلالة نفسها، حيث استعاض الشاعر عن الغزال بالضبي، وهذا لأن لهما الدلالة نفسها، فهما يرمزان للجمال ةالرقّة.

وقال:

فَقُلْتُ مِنْ حَنَقٍ لمَّا تَعَرَّضَ لِي: مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليَرْبُوعَ مِنْ نَفَقِهْ[5]

---

(1) ـ الديوان، ص 104.
(2) ـ المصدر نفسه، ص 90.
(3) ـ المصدر نفسه، ص108.
(4) ـ المصدر نفسه، ص 83.
(5) ـ المصدر نفسه، ص 96.

استخدم الشاعر لفظ " اليربوع "، واليربوع يضرب به المثل في النفاق والمخاتلة،الذي يسكن جحره مطمئنًّا ما الذي جعله يخرج حتي يراه الناس فيجْرون خلفه لاصطياده، وهنا يريد الشاعر أن يبعث برسالة يردُّ فيها على صديقه، حيث يسأله عمَّا جعله يكتب القصيدة ويعارض شاعرًا في مستوى الشاعر الكبير ابن بقي الأندلسي، أحد كواكب الشعر، ودلالة لفظ اليربوع استصغار للشاعر المهجو.

وفي بيت آخر يذكر طائر الغراب الذي تتشاءم منه العرب فيقول:

إذَا مَا غُرَابُ اللّيلِ مَدَّ جَناحَهُ عَلَيَّ وَغَطَّانِي بِرِيشٍ قَوَادِمِ[1]

يتمتع الغراب بصفات أثارت الغرابة والقلق ممّا أدى إلى استنكاره واعتباره رمزًا للتشاؤم والنحس عند بعض الشعوب، منهم العرب، هؤلاء الذين يتشاءمون من هذا الطائر ويتطيّرون، وجميع الشعراء ذكروه في شعرهم متشائمين منه، أمّا الشاعر ابن بقي الأندلسي لم يخرج دلالة لفظة الغراب عن صورة الشعراء الأولين، وعن لغته الاجتماعية، فاستخدمه في حالة شعوره بالتشاؤم والنحس، هذا ونلحظ أنه وظف حيوانات أخرى ذكرها الشعراء في شعرهم، منها الضرغام والعقاب والأفعى والحية والأسد، وتفصيل ذلك كالآتي:

1ـ الضرغام والعقاب:

مُسَوَّمَةٌ تحكِي سَنَابِكُهَا الصَّفَا * وَتَنْقَضُّ مِنْهَا بِالضِّرْغَامِ عِقْبَانُ[2]

الضِّرغام هو الأسد الضاري، والعقبان طائر من الجوارح، حيوانان مفترسان، لكن لهما دلالة القوة، والبطش، استخدمهما الشاعر لوصف الخيل.

2ـ الأسد:

(1) ـ الديوان، ص 114.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 123.

مِنْ كلِّ سَابِحَةٍ طَارَتْ بِفَارِسِهَا * كـأنّهَا لِـقْوَةٌ فِي عَطْفِـهَا أسَدُ[1]

استخدم الشاعر لفظين لحيوانين " لِقْوَة " و " أسَد " فالأولى أنثى العُقاب، ذات المنقار المعقوف، والثاني الأسد، القوي الكبير، وهكذا أراد الشاعر أن يصف الفرس بهذه القوة التي يتّصف بها الطائر في الأفق، والسائر على الأرض، حيث جمع قوتين متميّزتين، مختلفتين، وهي دلالة قوّة الفرس كرًّا وفرًّا، وخفّةً، إقبالا وإدبارا، وهو يحاصر عدوه في معركة حَمِيَ وطيسُها.

3ـ الحية:

ــ وَمَـا رَاعَهَا إلا الزِّمَام تظنُّهُ * إذَا مَا تَدَلَّى حَيَّةً في المَخَاطِمِ[2]

وصف الشاعر قوّة ناقته حين رأت زمامها في أنفها كأنه حيّة معلّقة في منقار طائر في السماء، وهي دلالة على عدم اهتمام هذه الناقة بهذا الزمام، فلا يوجّهها، ولا يعرقل سيرها.

يلاحظ أن الشاعر استخدم في حقل الحيوان لفظة " الحمام " معبّرًا بهديله عن أحزان الشاعر وهمومه، واستخدم لفظ الأدهم" الفرس" للدلالة عن الشرف والأصالة والقوّة، واستخدم لفظة اليربوع للدلالة عن الاستصغار، والضعف والغباء، كما استخدم لفظة الأسد للدلالة عن القوّة والافتراس، واستخدم لفظة الأفعى للدلالة عن الخطورة، كما استخدم لفظة" الغزال" و" الظباء " للدلالة عن الحسن والرّقّة، كما ذكر لفظة الإبل دلالة عن الشرف والتحمّل، واستخدم لفظة النعامة دلالة عن الجبن والقهقرى، وهذا الجدول ' رقم 02' للتوضيح .

(1) ــ الديوان، ص 73.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 115.

الحيوان	العدد	نسبة الاستخدام
الخيل	07	%30.43
الغزال	06	%26.08
الحمام	02	%8.69
الأفعى	02	%8.96
النعامة	01	%4.34
الإبل	01	%4.34
اليربوع	01	%4.34
الغراب	01	%4.34
الضرغام	01	%4.34
العقبان	01	%4.34
المجموع	23	

تبيّن لنا قراءةُ هذا الجدول أن الشاعر استخدم"الخيل " بنسبة 30.43 %، وهي النسبة العليا، بنسبة ثلث تقريبًا وذلك لأهمية الخيل في الحياة اليومية، كما استخدم لفظة " الغزال" بنسبة 26.08%، ما يقلّ عن العُشْر، في المرتبة الثانية، وذلك لصورته الجميلة الدالّة عن الحسن والرّفعة، الماخوذ من الموروث الثقافي، واستخدم ' الحمام ' لأنه رسول المحبين، وعلاقته التاريخية مع الإنسان، وبخاصة مع الأنبياء، لمَا يحمله من دلالات، واستخدم الأفعى بنسبة 8.96% ، لما تقدّمه من معنى في سياقاتها، وقد جاءت لفظتا ' الحمام والأفعى ' في المرتبة الثالثة، ما يقدّر بالثُّمن لكل منهما، واستخدم لفظة " النعامة، الإبل، اليربوع، الغراب، الضرغام، العقبان" بنسبة 4.34 % ، في المرتبة الرابعة، وعليه فلكل لفظة تحمل دلالتها في

سياق حديثه، ومن خلال هذه النسب غير المتوازنة يتضح لنا أن الشاعر استخدم لفظتي الخيل والغزال بنسبة موحية، استكمل بها الصورة البلاغية التي تعبر عن مخزون ذاكرة الشاعر، وهما قريبتان منه في نفسه، ليتسنى له بنية الدلالة والإفصاح عن قصده، ومن هنا كانت القراءات التأويلية، نتاج مهمّة التأويل من خلال هذا الحقل الدلالي الذي يكشف عن القيم الدلالية للفظة.

3 ـ حقل النبات:

يبدو الشاعر ابن بقي ابن بيئته، عاش وسط العالم الأخضر، بين حدائق الأندلس يعرف أنواع أزهارها وورودها، وأنواع عطورها، ومختلف ألوانها، ولهذا ذكر كثيرا من النبات والأزهار في شعره من ذلك مثلا قوله:

ورَنَا نَرْجِسُ الرُّبَى بِعُيونٍ وَجَلا الورْدُ عَنْ مُحَيًّا وَسِيمِ[(1)]

ويقول:

يرنُو بِنَرْجِسَةٍ إلـيَّ وربَّـمَا قَـرَحَ الأقَـاحَ بِيَاسمِينِ بَنَانِ[(2)]

والنرجس[(3)] من الأزهار الجميلة، لكن الشعراء أدركوا للزهور لغتها الحساسة؛ فحمّلوا كل نوعٍ منها معنىً ورسالة، وجعلُوا للألوانِ رموزا، حمّلوها دلالات؛ وجعلوا إهداء الزهور في المناسبات، له قيمة دلالية، يُقال لكل مقامٍ زهرة، ومن هذه الزهور قد خُصَّت زهرة النرجس

---

(1) ـ الديوان، ص 117.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 121.

(1) ـ أسطورة النرجس في الحديث عن زهرة النرجس، لا بدّ من ذكر الأسطورة الإغريقية المشهورة والتي كانت سببًا في تسميتها بهذا الاسم، فقد رُويَ أن أميرًا يُدعى نرسيس كان معجبًا بجماله وحُسنه لحد كبير، حتى رأى يومًا انعكاس صورته على وجه البحيرة، فأطال النظر فيها حتى فقد اتزانه وسقط فيها ومات، لتنمو في مكانه هذه الزهرة العطرة المتألقة التي سميت باسمه، واستمر الناس بتسمية كل من يغتر بنفسه بالنرجسي كناية عن هذه الحادثة، بل إن الأمر طال حتى صار تشخيصًا طبيًا معتمدًا في علم النفس.

بمنزلة عظيمة لدى كثيرين من الذواقين بعطرها الآسر المميز، وجمال ألوانها المنعشة حتى صارت هذه الزهرة تُهدى لكل من هو جميلٌ ومميزٌ ومتفرد، وصار عطرها رمزًا يُقَلَّدُ ويمزج بغيره لإنتاج أطيب الروائح، ومنذ قديم الزمان دارت حول هذه الزهرة كثيرٌ من القصص والأساطير، ونسجوا لها صفات وألقابًا وحكايا، فاستخدمها الشاعر لما تحمله من دلالات لطيب عطرها ولينتها، مستلهما منها قيمًا دلالية، يقول:

عاطَيْتُهُ والليلُ يَسْحَبُ ذَيلَهُ   صَهْبَاءَ كالمِسْكِ الفَتِيقِ لِنَاشِقِ[1]

المسك [2]: من أنواع العطور، من أشرفها وأطيبها، وهو الذي تضرب به الأمثال وقيل في الأثر يشبه به غيره، ولا يشبّه بغيره، واستخدمه الشاعر ليوصف خمرته ذات رائحة مثل طيب المسك.

ضِدَّان يَنْعَمُ جِسْمُ المَرْءِ بَيْنَهُمَا   كالْغُصْنِ يَنْعَمُ بَيْنَ الشَّمْسِ والمَطَرِ[3]

استخدم الشاعر لفظ الغصن للدلالة على الصغر والنّمو، وللدلالة عن الحركة والميلان، وهذه الحركة وهذا الميلان بين أشعة الشمس الدافئة، وبين رذاذ المطر، هو ما جعل الشاعر يحسّ بلذة الحياة، ورطيب الانتعاش، وسعادة الوجود، وطمأنينة الروح، وهذا التموضع له دلالة النعمة والطُّمأنينة والسعادة في نفس الشاعر.

هَلْ يَسْتَوِي النَّاسُ ؟ قَالُوا: كُلُّنَا بَشَرٌ   فالمَنْدَلُ الرَّطْبُ والطرفاءُ أعْوَادُ[4]

---

(1) ـ الديوان، ص 93.

(2) ـ يعد المسك ملك الأطياب والمسك كلمة عربية هي اسم لطيب من الأطياب القليلة التي مصادرها حيوانية، وقد ورد ذكر المسك في القرآن الكريم، ولم نذكرها في حقل الحيوان لأننا نبحث عن دلالتها رائحة عطرية.

(3) ـ الديوان، ص 90.

(4) ـ المصدر نفسه، ص 85.

استخدم الشاعر لفظتين مختلفتين "المندل " والطرفاء " فالأول المندل الرطب: ‹‹ العود الطّيّب الرّائحة، يتبخّر به ››[1]، وهو غصن يابس من نبتة ذات ألوان متعددة، وتعتبر من نباتات الزينة، له زهرة بنفسجية ولها رائحة عطرية مميزة، تعمل كمهدِّيء للأعصاب، لذلك يفضل وضعها في غرف النوم حتى تساعد على الاسترخاء، وهي نبتة حساسة، بينما الطرفاء أشجار معمِّرة ترتفع الى قرابة الثلاثة أمتار، تقوم على سوق متعددة ملساء غير غليظة وأشجار الطرفاء تنبت في بطون الأودية وعلى حوافها بخاصة الأودية الكبيرة التي لا يكاد ينقطع منها الماء وتتحمل االطرفاء الملوحة والتربة السبخة، ولكنها لا تتحمل الجفاف الشديد وتوجد بكثرة حول المستنقعات وتلتفّ على بعضها فلا يكاد يرى من في وسطها وتسمى أشجار الطرفاء المجتمعة في مكان واحد حائش طرفاء والاختلاف بين المندل والطرفاء بيّن في الشكل، واللون والرائحة والحجم، والانتفاع والتفاعل، ولهذا استخدم الشاعر الضّدّين ليبيّن القيم الدلالية، ومدى الفرق بينهما ليوضح القيم الدلالية بين البشر بحجة دامغة، وقال:

قَالُوا ظِـبـاءٌ أقْـبـلَـــتْ سُـنَّحًا   إلى خَمَائِلَ تَرْعَاهُنَّ أو تَرِدُ[2]

بِأَبِي قضِيبُ البَانِ يَثْنِيهِ الصّبَا   عوض الصّبا فِي الرّوضةِ الغَنَّاء[3]

استخدم لفظة الخمائل، ولفظ الروضة، ومن المتعارف عليه أن بيئة الأندلس متميزة برياضها، وبخمائلها الخلابة الممتدة على حدودها الجبلية والبحرية، ولهذا أراد الشاعر وصف الظباء ما بين الخمائل، وقضيب البان في الروضة الغنّاء، محمّلة بقيم دلالية يصف من

---

[1]ـ المرزباني،عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1 ،1415هـ/1995م، ص 184

[2] ـ الديوان، ص83 .

[3] ـ المصدر نفسه، ص 73.

خلالها حبيبته، للحصول على صورة جميلة مؤثِّرة في المتلقّي، وفي ختام هذا الحقل يمكننا وضع جدول توضيحي :

الجدول رقم 03:

النبات	العدد	نسبة الاستخدام
نرجسة/عاطرة الشذا/ نرجس/ الأقاحي الياسمين/الورد/المندل/ المسك / نوّار	09	%81.82
الطرفاء/ الهشيم	02	%18.18
المجموع	11	

تُبيّن لنا قراءةُ هذا الجدول أن الشاعر استخدم مجموعة من النباتات طيبة الرائحة مثل " نرجس، عاطرة الشذا، الأقاح، الياسمين، الورد، المندل، المسك، النوّار " بنسبة 81.82%، وهي النسبة العليا، وذلك لأهمية هذه الأوراد والزهور، وعطورها المؤثِّرة في الشاعر، وفي البشر جميعًا، ولأنه شاعر رومانسيٌّ يدرك أهميّتها، ويستطيبها، فكانت تشغله كثيرا، بينما النباتات الأخرى غير طيبة الرائحة ذكرها مرّتين الطرفاء والهشيم واستخدمهما بنسبة متساوية 18.81 %، بدرجة ثانية محتشمة جدًّ.

4 ـ حقل المكان:

يختلف المكان من حيث أنواعه، فهناك أمكنة مفتوحة كالمدن، والمجرات، ومنها العامة كالحدائق، والأسواق، ومنها المغلقة كالدكان، وغرفة النوم، والسجن، والكهوف، وقد وظف الشاعر ابن بقي كثيرا من الأمثلة، وذلك إلى النحو الآتي:

أَنَا امْرُؤٌ إنْ نَبَتْ بِي أَرضُ أَنْدَلُسٍ   جِئْتُ العِرَاقَ فَقَامَتْ لِي عَلَى قَدَم[1]

استدعى الشاعر في هذا البيت أقرب مكانين له وهما الأندلس الوطن الأمّ، والعراق، ذلك لما يحمل الشاعر من حب لهذين البلدين، وقد ذكرهما في سياق فخره باحتفاء أهل العراق به بقدومه لأنه شاعر كبير، فلو لم يكن كذلك ما كانت العراق تقف على قدم لحظة مجيئه، تبايعه مبايعة العظماء الكبار، وهي بلد الشعراء.

وفي قول ابن بقي وهو يعاتب أهل الأندلس :

فلا حَدِيقَتُكُمْ يُجْنَى لَهَا ثَمَرٌ   ولا سَمَاؤُكُمُ تَنْهَلُّ بالدِّيَمِ[2]

يخاطب الشاعر أهل الأندلس عندما ضاقت به الدنيا بينهم، ولم يجد ما كان يريد، وما كان يتمنّاه في قومه، فرأى بأن حدائقهم وجناتهم ـ ويقصد بها الأندلس ـــ لا تثمر زرعا، ولا تنتج فاكهة، وسماءهم أمسكت مطرها فأجدبت الأرض نظر لهذا الجفاف، وهو إحساس نفسي، وعليه أنزل عليهم سخط العتاب، لأنه فلم يستطع كتمان وجعه ، وقد أعلن لهم ، ومن دون رضى عنهم، ويقول أيضا:

هُمْ فارَقُوكَ وَحَمَّلُوكَ مِنَ الأسَى   مَا لَيسَ يَحْمِلُ شامةٌ وَطَفِيلُ[3]

يبدو الشاعر في حالة قلقة يعاتب، لكن لم ينس أن يذكر قيمة الأسى التي لن يستطيع جبلا شامةٌ وَطَفِيلُ أن يتحمّلاها، وهما من أضخم الجبال في مكة المكرمة فهو يستحضرهما لمكانتهما الدينية المتصلة بالصحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه، الذي يروى عنه أنه كان إذا أقلع عنهما يرفع عقيرته، وفي قوله :

---

(1) ـ الديوان، ص 111 .

(2) ـ المصدر نفسه، ص111.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 110.

ألا ليتَ شِعري هل أبيتنَّ ليلةً بـوادٍ وحولي إذخِرٌ وجـليلٌ
وهــل أرِدْنَ يـومًا مياهَ مـجنةٍ وهل يبدون لي شَامَةٌ وطَفِيلٌ[1]

‹‹ شَامَةٌ وطَفِيل: جبلان قريبان من مكة››[2]، يرحل إليهما رضي الله عنه للراحة والعبادة والتّأمّل.

ومن الأمكنة المعروفة يذكر ابن بقي متردَّم:

فَسَلْ أَهلَهُ عَنِّي هَلِ امْتَزْتُ مِنْهُمْ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ[3] ؟

وما زال المكان القديم يرنُّ في ذاكرة الشاعر، المكان الذي وقف به عنترة بن شداد يومًا ما يسائل أو يتسائل عن الشعراء، هل ما زالوا هنا بمتردَّم أو غادروه إلى وجهةٍ أخرى، يعيد ابن بقي السؤال نفسه، وهو بعيد في الأندلس، ولكن كان يعيش لحظات القلق النفسي الذي عاشه عنترة ابن شداد في يوم ما، أمّا قوله:

فَمَا قَضَى مِنْ لُبَانَاتِ الصِّبَا وَطَرًا * ولاَ تَنَزَهَ فِي رَوْضٍ مِنَ الجَذَلِ[4]

---

(1) ـ سعد بن عبدالله بن جنيدل،معجم الأمكنة الواردة ذكرها في صحيح البخاري، الرياض، 1419هـ، ص291.

(4) ــ قال حمد الجاسر –رحمه الله: وعندما يتجاوز حجاج اليمن ميقات الإحرام المعروف قديما باسم السعدية ولملم، عندما يجتازون محل الإحرام يسهلون في خبت واسع يشاهدون منه على يسارهم جبلاً صغيراً يدعى طفيلاً، وبينه وبين البحر جبل أسود شامخ يسمى شامة وقال عاتق البلادي–رحمه الله–: شامة جبل جنوب غرب مكة، على قرابة تسعين كيلاً، يمر سيل وادي البيضاء شماله، ووادي آدام يصب عليه وعلى طفيل، ويمر جنوبه وادي يلملم، تجاوره حرة تسمى طفيلاً، على وزن بيير وتقرن دائما معه فيقال: شامة وطفيل، قلتُ' أي ابن جنيدل' هذا هو جبل شامة الذي ورد في الحديث الشريف وورد في شعر بلال رضي الله عنه مقروناً بجبل طفيل المجاور له، وما زالا معروفين باسميها، وقال الفاكهي: شَامَة وطَفِيل جبلان خارجان من مكّة على نحو ثلاثين ميلا من مكّة.

(3) ــ الديوان، ص 113.

(4) ــ المصدر نفسه، ص 102.

فالأندلس الجميلة التي قال فيها الشاعر ابن خفاجة الأندلسي(1):

يَا أهـلَ أنـدَلُــسٍ لِلَّهِ دَرُّكُـمُ ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنـهارٌ وَأَشجارُ

ما جَنَّةُ الخُــلدِ إِلّا في دِيارِكُـمُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختارُ

لاتَختَشوا بَعدَ ذا أَن تَدخُلوا سَقراً فَلَيسَ تُدخَلُ بَعدَ الجَـنَّةِ النّارُ (2)

حيث ما اتجهتَ تجد الماء المناسب، والظل الممدود، والأنهار الجارية، والأشجار العالية، وبين الروض والروض روض، فهذه مواد لغوية طبيعية تسكن ذات الشاعر، ولهذا كانت الطبيعة ملاذ الشاعر.

وقال:

واذهَبْ بِشَأْنِكَ إنَّ مَقْتَلَهَا سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةَ السِّحرِ(3)

وقد ذكر الشاعر بابل متأثّرا بحضارتها العريقة التي قرأ عنها أو سمعها رواية، ولما تحمله من تاريخ وحضارة.

وفي قوله :

لكيمَا تَحْمِلُ الرُّكبانُ شِعْرِي بِوَادِي الطَّلْحِ أو وادِي الخُزَامَى(4)

في بلد ترى الجداول تجري في كل مكان، حيث "ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنهارٌ وَأَشجارُ" يتمتع بها أهلها، فهذه الأماكن الجميلة؛ عبارة عن وديان بها مياه جارية مثل وَادِي الطَّلْحِ، وادِي الخُزَامَى، وعندما تلتقي الوديان، والمياه المتدفّقة، والشعر، تزداد الحياة بهاءً ومتعة، كيف لا

---

(3) ـ ابن خفاجة 450 - 533 هـ / 1058 - 1138م، إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الأندلسي، شاعر غَزِل، من الكتاب البلغاء، غلبت على شعره الطبيعة، التي أبهرته.

(2) ـ ابن خفاجة، الديوان، تح:السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الاسكندرية،1960، ص364.

(3) ـ الديوان، ص 89.

(4) ـ المصدر نفسه، ص 119.

وقد حلّ بها الركبان وهم يردّدون شعر الشاعر المتميز عن شعراء جيله على الأقل، وللوادين قيمة دلالية في نفس الشاعر.

لقد أكثر الشاعر من ذكر المدن المعروفة بتاريخها الأصيل، بدءًا من الأندلس، الشام، العراق، ثمّ ذكر الأماكن الطبيعية مثل بعض الجبال شامة وطفيل، وبعض الوديان مثل وادي، الطَّلْح ووادي الخُزامَى، وبعض الأماكن العامّة مثل الحدائق، الروض، حيث تخدم الصورة بدلالات متنوعة في سياقها العام الجميل.

5 ـ حقل الشخصيات التاريخية والأعلام:

ذكر الشخصيات وسيلة لإثراء النص الشعري، وآلية لتوسيع النتاج، ولتثبيت المعنى، ومن جهة أخرى مقياس لدرجة معرفة المتلقي، لأن المتلقّي إذا كان يجهل الشخصية وما حفلت به تاريخيا لن يتأثّر، ولن يعطيها اهتماما كبيرا، ولهذا جاءت نصوص كثيرة في شعره حافلة بأسماء الشخصيات ذات الدلالات القيّمة، ومنها مثلا قوله:

وَأمَّا وتَبْرِيزُ 'يَحْيَى ' في السّيَادَةِ،لا بَكَيْتُ دَهْرِي مِنْ حطٍّ وإخْمَالِ[1]

يذكر الشاعر" يحيى " أبا بكر يحيى بن علي، وهو يمدحه بقصيدة لامية بلغت ثمانية وخمسين بيتا، وهي أطول القصائد في الديوان، وكان مطلعها غزليا تمثل في عشْرة أبيات، على أسلوب القصائد القديمة، وهذا ما يجعلنا ندرك مدى تأثّر الشاعر بالشعر العربي القديم، وذكر الشخصية هنا إثبات لفردانيّته بهذه المواصفات الحسنة في ممدوحه .

وقوله أيضا:

ويَا عَجَبًا يُعْزَى إلَى المَجْدِ حَاتِمٌ وَمَا هو مِنْهُ فِي اللُّهَى واللَّهَازِمِ

[1] ـ الديوان، ص 104.

بَلِ المَثَلُ المَضْرُوبُ فِي الجُودِ للذِي   يَعُودُ عَلَى أبنَاءِ كعبٍ وحَاتِمِ[1]

في هذا الحقل يستخدم الشاعر الشخصيات السيادية المعروفة في التاريخ أمثال حاتم الطائي، وكعب وغيرهم، ليحقق غايته البلاغية، حيث يذكر الشاعر حاتم الطائي[2]، وهو من شعراء العرب الجاهليين، وكرمائهم، ذلك الذي عُرف بفطرته الخيّرة التي تتصف بالفضائل

---

(1) ـ الديوان، ص 116.

(1)ـ حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرؤ القيس بن عدي بن أقزم بن أبي أخزم، عن يعقوب بن السكيت أنّه سُمّي بهذا الاسم لأنه شُجَّ أو شَجّ، وأنّ جدّه الأكبر طيء كان اسمه جَلهَمّة بن أدر بن زيد بن يشجب بن يعرب بن قحطان، وقد سُمّي بهذا الاسم لأنه كان أول من طوى المناهل، وكان حاتم الطائي يكنّى بكنيتيّن هما: أبو سفّانة تيمّناً باسم ابنته سفّانة التي كانت أكبر أولاده، أمّا كنيّته الثانية فكانت أبا عدي نسبة لابنه عدي، وقد شهدا عدي وسفّانة الإسلام وأسلما، كان مولد حاتم الطائي في العصر الجاهلي قبل ولادة سيدنا محمد –عليه السلام–، ولم يُعرف العام الذي ولد فيه، وقد نشأ وترعرع في منطقة نجد الواقعة في اليمن حيث كانت تسكن قبيلته طيء في مكانٍ يُقال له تُنغّة؛ وهو عبارة عن مورد مائي يقع في وادي حائل الممتد من الجهة الشرقية الشمالية من جبل أجا، ورث حاتم الطائي العزّة والإباء والشهامة من أبيه الذي عُرف بنسبه وأصله الرفيع الذي كان موصولاً بيعرب بن قحطان، أمّا أخواله فقد ورث عنهم حبّ العطاء والسخاء، فهو كان ينحر كل يوم في شهر رجب الذي كان العرب في الجاهلية يعظّمونه عشراً من الإبل ليطعم الناس التي تأتي إليه، وكان منهم الشاعران الخطيئة وبشر بن أبي حازم، كان حاتم ظاهرةً في الكرم العربي الأصيل ورمزاً للعطاء والسخاء، وكان المثل الأعلى لمكارم الأخلاق، لهذا استحق من المؤرخين وكتّاب التاريخ والدارسين أن تبقى سيرته وأشعاره دائمة الذكر على ألسنة الأجيال وممتدة عبر الأزمان؛ فهو لم يكن كريماً وجواداً في ماله فحسب وإنما جسّد كرمه في أخلاقه وسلوكه، فكان عفيفاً طاهراً دائم الدعوة إلى فضائل الأخلاق التي اتصف بها، ومنها: المروءة والشهامة ونجدة الملهوف، وكان محافظاً على حسن الجوار مع جيرانه، ومحافظاً أيضاً على حرمة المرأة وكرامتها؛ فلا يطرق بابها ليلاً ولا يتسلل إلى مخدعها سراً، فكان كرمه بعيداً عن رذائل الأمور وفواحش التبذير، فالمال عنده له طرق يصرف به، وكان يجد في أفعاله الكريمة هذه عزاءه وراحته بعد موته وذلك من خلال الذكّر الحسن بين الناس، ومما قاله مخاطباً زوجته ماوية في هذا الشأن:

أماويّ ما يُغْني الثَّراءُ عن الفَتَى   إذَا حَشْرَجَتْ يَوْماً وَضَاقَ بِهَا الصّدْرُ

إذَا أنَـا دلاّنـي، الـــذين أحبُّهم   بمـلْحـودَةٍ زلْـجٍ جـوانِـبُـها غُــبْرُ

وَرَاحُوا سِرَاعاً يَنْفُضُـون أكُفَّهم   يَقُـولونَ: قـد دمّى أنــامـلَنا الحَفْر

الحميدة بين قومه، وهذا ما جعله محبوبا بين الناس، وأعلنوا محبتهم له في العصر الجاهلي، وبهذه السيرة الحسنة صار يحظى بالذكر الطيب؛ فكان مثالاً بين معاصريه للابن الصالح، والأخ الجيّد، والصاحب الوفيّ، والجار الحسن، وتمثّلت هذه الفضائل في صفات عدّة كان منها: نصرة الضعيف، ومساعدة الفقير، وإطلاق سراح الأسير والتفريج عن كربته، والالتزام بالعهد وصون الأهل والدفاع عن حرماتهم وأعراضهم، ومراعاة حرمة الجار، وقد ‹‹ جسّد حاتم الطائي هذه الأخلاق التي كان يتحلّى بها من خلال ممارساته اليومية، وفي قصائده الشعرية، بصور مختلفة، كما تعتبر من النماذج بلاغيّة في عصره ››[1]، واستحضر الشاعر شخصية حاتم الطائي لجودها وكرمها الذائعتين، وبهذا حقق الشاعر الغاية البلاغية المرجوة في مدح القاضي الذي قدّم له نعمًا كثيرة، وكان الشاعر في حاجة إليها، وهذا للدلالة على قيمة الكرم وقمّته، ويقول في بيت آخر:

وهذا بُـجَـيـرٌ وَهْوَ خَـيـرٌ لِـذَاتِـهِ سِوَى شِسْعِ نَعْلٍ مِنْكُمُ لَمْ يُقَاوِمِ[2]

" بُـجَـيـرٌ "بن الحارث بن عباد، الذي قتله المهلهل التغلبي، وقد قتل بجير بن الحارث بن عباد "بشسع نعل كليب"، وبجير يحيل في هذا النص على القتل بصورة مهينة، أمّا قوله:

وَرِثْـتَ العُـلا مِنْ تَـغْلِـبٍ إِبْنَةِ وَائِلٍ بِـلادًا لَـهَا مِنْ عَـهْدِهَا المُتَقَادِمِ[3]

تغلب بن وائل قبيلة عربية من ربيعة من عدنان اشتركت بحرب البسوس ضد بكر بن وائل، وإليها ينتمي كليب بن ربيعة وأخوه أبو ليلى المهلهل عدي بن ربيعة وشاعر المعلقة عمرو بن كلثوم، وقد اختار الشاعر ذكر "قبيلة تغلب، وخصّ بالذكر ابنة وائل، لما

---

(1) ــ ينظر: حاتم الطائي بن عبد الله الطائي وأخباره،يحيى بن مدرك الطائي، برواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال،مطبعة المدني، المطبعة السعودية بمصر،دت،دط، ص ص 11/10/9/8.

(2) ــ الديوان، ص 116.

(3) ــ المصدر نفسه، ص 116.

فيها من دلالة على أصالتها العالية، وشرفها المجيد، وتاريخها المعروف، وحروبها المتواصلة، وقال أيضا:

تَوَهَّمْتُهُ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ وَخِلْتَنِي شَقِيًّا أَتَاهُ مِنْ وُفُودِ البَـرَاجِمِ(1)

ذكر التاريخ سيرة ‹‹ عمرو بن المنذر بن امرئ القيس بن النعمان اللخمي المشهور بـ عمرو بن هند*، وهند هذه بنت آكل المرار الكندي"، وهو الملقب بـ " مُضَرِّط الحجارة" أو "المحرق الثاني " 45 ق. هـ/نحو 578م" سمي بالمحرق لأنه حرق بني تميم بالنار وكان بنو دارم من تميم قد قتلوا أخاه أسعد بن المنذر، وبعد الحادثة حلف أن يقتل منهم مائة بالنار، فهجم عليهم يوم أوارة الثاني، وحمل له تسعة وتسعون فرماهم في النار فعلا، فرأى ذلك أحد البراجم، فظن أنها قِرى، فأقبل إليها، فجيء به إلى عمرو فقال له: من تكون ؟ فانتسب له، فقال عمرو: "إن الشقي وافد البراجم"، ثم تمَّم به المائة، ورمى به في النار ››(2)، ولكل اسم دلالة فذكر "عمر بن هند " يشير إلى الرجل القويّ المتغطرس، و"الوافد من البراجم " يدلّ على سيئ الحظ، حيث استل الشاعر من عمق التاريخ شخصيتين، ومن المثل المضروب عند العرب وشكّل بيته الشعري محمّلا بقيم دلالتها القوّة و الحماقة، وقال أيضا:

مَنْ جَدُّهُ كَعْبُ بنُ مَامة قدْ حَازَ النَّدَى بالطَّيِّ والنَّشْرِ(3)

جاء في قاموس الزِّركلي ‹‹ كعب بن مامة بن عمرو بن ثعلبة الإيادي، أبوداؤد: كريم جاهلي، يضرب به المثل في حسن الجوار، فيقال " أجود من كعب بن مامة" و" جار كجار

(1) ـ الديوان، ص 115.

(2) ـ الزِّركلي، الأعلام،قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين،دار العلم للملايين، بيروت،لبنان،ط7،مج 5، 1986، ص87/86.

(3)ـ الديوان، ص 89.

أبي داؤد "، وهو صاحب القصّة المشهورة في الإيثار " اسقِ أخاك النمريّ "، وقال أبو عبيدة: أجواد العرب ثلاثة: " كعب بن مامة، وحاتم طيء وهرم بن سنان" ››[1]، استلّ الشاعر من التراث القديم المثل الذي قيل منذ زمن بعيد " أجود من كعب بن مامة "، وشكّل بيته الشعري من دلالة المثل " أجود من كعب بن مامة "، ومن هذه الشخصية المعروفة بالجود سيرث منه ولو شيئا من هذه الصفة الحميدة، وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر:

هُوَ آثَرَ النَّمْرِيَّ صَاحِبَهُ   بالمَاءِ فِي دُوِيَّةِ القَفِر[2]

يعود الضمير "هو " على كعب بن مامة " الذي آثر النَّمريّ وسقاه بالماء في صحراء قاحلة، قائلا:"اسقِ أخاك النَّمْريّ " وهذا المثل محمّل بدلالة الجود والكرم، وقال ابن بقي:

ذَرْ حَاتِمًا يَشْجَى بِكَعْبِكُمُ   وافْخرْ بِدَعْمِي عَلَى عَمْرُو[3]

ومن مثل أبي عبيدة ‹‹ أجواد العرب ثلاثة: " كعب بن مامة، وحاتم طيء وهرم بن سنان" ››[4]، فرأى الشاعر أن يترك حاتما في حزنه مع كعب، وهما أهل الجود والكرم، ويجب اليوم أن يفخر بـ " كعب بن مامة بن عمرو بن ثعلبة الإيادي " وهو ممدوح الشاعر ابن بقي الأندلسي، فيه دلالة على كرم كعب بن مامة.

وفي هذا الحقل تبرز ثلاث طبقات من الشخصيات كما يلي: طبقة الحكام والأمراء مثل يحيى بن علي، وعمر بن هند، والثانية طبقة أهل الكرم والفضيلة مثل حاتم الطائي، وبجير، كعب بن مامة، والنميريّ، أمّا الطبقة الثالثة فهي طبقة القبائل مثل قبيلة تغلب، وقبيلة براجم، والأعاجم، بذكرها استطاع الشاعر أن يوصل دلالة اللفظة في النسيج النصّي الشعري.

---

(1) ـ الزِّركلي،الأعلام،قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ص229.

(2) ـ الديوان، ص 89.

(3) ـ المصدر نفسه، ص نفسها.

(4) ـ الزّركلي،الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ص229.

6 ـ الأجرام السماوية :

عالم الأجرام السماوية يعتبر مجموعة من الكائنات تحتل فضاء ممدودا من الكون الواسع ، الذي نرى جزءا منه، ونتخيله جزءا منه ، مثل الشّمس والقمر ، والنجوم ، والكواكب التي تشكّل جزءًا عالمنا اللامحدود، في خريطتها البعيدة المترامية، يتفاعل المبدعون معها.

ومن أشعار ابن بقي نذكر ما يلي :

يَا كوْكَبًا يَغْرِقُ العَافُون فِي دُفَعٍ مِنْهُ وتَحْتَرِقُ الأعْداءُ فِي شُعَلِ[1]

الشّــعْرُ يَــشْهـدُ أَنّي مِنْ كَــوَاكِبِهِ بَلِ الصَّبَاحُ الذي يسْتَنُّ فِي أُفُقِهْ[2]

ومَشْمُولةٍ فِي الكَأسِ تَحْسَبُ أنَّهَا سماءُ عَـقيـقٍ رُصّـعَتْ بالكَوَاكِبِ[3]

إنّ لفظة الكواكب تعني القمر، والشمس، والنجوم، محمّلة بقيم دلالية متمثّلة في بُعدها، وكبَر حجمها، وموضعها العالي، وكيفية وجودها، وفي الأسئلة المطروحة حولها من دون تفسير، هذا ما جعل الشاعر ينظر إليها نظرة خوف ورهبة، ففي العصر الجاهلي تبلورت نظرة الإنسان الى النجوم والكواكب بالفكرة الدينية، والرؤية الجاهلية، فاستخدم الشاعر، لفظة ' الكوكب والكواكب ' بالجمع، في مثل النداء 'يا كوكبا'، واستخدمها في مدح نفسه، وفي وصف الخمر، لمَا تحمله لفظة الكواكب من جمالية في رؤية الشاعر.

يقول ابن بقي :

عَلـيَـكَ أَبَا عَـبـْدِ الإلهِ خَـلَعَتـُهَا لَهَا البَـدْرُ طُـوقٌ والـنُّجُومُ دلائلُ[4]

---

[1] ـ الديوان، ص 97.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 96.

[3] ـ الممصدر نفسه، ص 76.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 109.

اختار الشاعر لفظة البدر، من جملة الكواكب المعروفة، والبدر الذي مرحلة من مراحل حياة القمر الشهريَّة، المتكرّرة في كل دورة بحيث ‹‹ القمر هو في كلّ يوم في شان، يشرق اليوم من مكان، وغدًا من مكان آخر، فهو لا يستمرّ على حال، وهذا واضح من خلال أطواره المختلفة يبدأ هلالا نحيلا ثمّ يأخذ بالامتلاء والاكتمال والتزايد حتى ما يلبث حتّى يستدير محيطه ويتوسّط السماء بدرًا شعشعًا جميلا مهيبًا، ولكن بعد اكتماله مؤقتا، إذ ما يلبث أن يبدأ في الانحدار والتناقص قطعةً قطعةً حتى يختفي تماما في آخر الشهر غائصا نحو الأسفل ››[1]، والشاعر في هذا البيت يصف الخمر في الكأس، حيث يتخيّلها بدرًا تطوّقه النجوم، وهي في حلّة رائعة، فقد أعطاها قيمة دلالية بوصفها قمرا تطوّقه النجوم.

وعن البدر قال ابن بقي أيضا:

كأنَّما البدرُ إذْ عمَّ البِلادَ سَنَا مَلِكٌ تَطَلَّعَ مِنْ إيوَانِهِ العَالِي[2]

يصف الشاعر حبيبته كأنها البدر في أفق، ينير كل البلاد، كأنه ملك يخرج عليهم من قصره، والشاهد أن ذكر لفظة البدر تحمل قيمًا دلالية، تحيل إلى نوره وسموّه، فاستخدمه الشاعر في التّغزل بحبيبته، تشبيها لها به.

وعن جرم سماوي آخر قال:

والنّجْمُ مُنْهَزِمٌ أولَى كَتَائِبُهُ والصُّبحُ يَغْسِلُ ثَوْبَ اللَّيْلِ مِنْ دَرَنِ[3]

تحمل لفظة النجم قيمة دلالية، وقد استلهمها الشاعر من كتاب الله، وقد نزلت سورة في القرآن الكريم باسم 'النجم'، كل آياتها تبيّن قدرةِ الله عز وجل في هذا الكون الواسع ودليل

---

(1) ـ فراس السواح،لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدين،والأسطورة،دار علاء الدين،دمشق،ط6،1996،ص ص 64/63.

(2) ـ الديوان، ص 104.

(3) ـ المصدر نفسه، ص 122.

على حكمة خلقه، وقد خلق الكواكب في نظام وترتيب، وجعلها نجوما وبروجا ومصابيح وزينة وبرهانا ورجوما، أما في المجال الشعري فتتنوع الدلالات التي تحملها النجوم في البيت الشعري الواحد، أو في ثنايا قصيدة بكاملها، حيث وظَّفها الشعراء في أغراض عديدة، وفي الغزل بخاصة، والمدح والرثاء والفخر، حيث تختلف رؤية الشعراء للأجرام السماوية وبخاصة البارزة المضيئة منها كالشمس، والنجوم، وهي كما يراها الشاعر وكما ينفعل معها، لذا اختلفت أساليب توظيفهم للنجوم حسب ما تكون عليها نفسية الشاعر، فمرّة يجعلها في الغزل وصفا لمحبوبته نجوماً تفيض ضياءً لامعاً، و يجعها مرة' في الرثاء' وصفا للعزيز المتوفي نجماً خبا واندثر، كما قال صفي الدين الحلّي:

يَا بُدُورًا تغيبُ تَحتَ التُّرابِ   وجِبَالا تَمُرُّ مرَّ السَّحَابِ[1].

وأما الكواكب فقد ذكر ابن بقي منها المريخ وزحل، وذلك في قوله:

فِي لَيْلَةٍ لا يَلِي المَرِّيخُ مُدَّتَهَا   ولا نُقِيمُ بهَا إلا عَلَى زُحَلِ[2]

نظرا للكيفية التي يتخيّل بها الشاعر هذه الأجرام السماوية، ونظرا لبعدها عنه، فهو ينظر إليها بهيبة واندهاش، ولهذا حين يستخدمها في الشعر يحمّلها قيما دلالية تلائم السياقات، وتلائم حالته النفسية في تلك اللحظة، ففي هذا البيت يذكر الشاعر' المريخ ' و' زحل' حيث حمّلهما دلالة الصعوبة، والاستحالة لقضاء ليلة مميزة عن كل الليالي التي عاشها مع حبيبته، أمّا قوله:

اليَوْمَ أهْلَلْتُ مِنْ سَلْمَى إلَى قَمَرٍ   يَجْلُو الظَّلَامَ الذي اسْتَوْلَى عَلَى حَالِي [3]

---

[1] ـ صفِيّ الدّين الحِلّي، الديوان، ص399.
[2] ـ الديوان، ص 102.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 105.

قد اختصّ الشاعر القمر من بين الكواكب، وجعل منه قيمة دلالية تحيل على إنارة معنوية، وهي إنارة النفس، وبعث الحياة مرة أخرى من بعد أسى، فأخذت سلمى مكانة القمر، وأخذ القمر دلالة التنوير النفسي من خلال السياق الذي وضّحه عجز البيت الشعري.

8 ـ حقل الأزمنة:

لكم تغنى الشعراء في قصائدهم، وذكروا الدّهر سائلينه مرة، متسائلين عنه مرة أخرى، متأمّلين فيه وواصفين أحداثه ومناسباته، قال الشاعر صفيّ الدين الحلّي:

هو الدَّهرُ مُغرًى بالكَرِيمِ وسَلْبِهِ فإنْ كُنتَ فِي شكٍّ بِذَاكَ فَسَلْ بِهِ
أرَانَا المَعَالِي كَيفَ يَنْهَدُّ رَكْزُهَا وَكَيفَ يَغُورُ البَدْرُ مِنْ بَيْنِ شُهْبِهِ [(1)]

وقال جرير مخاطبا الفرزدق:

أنا الدَّهْرُ يُفْنِي المَوْتَ والدَّهرُ خَالِدُ فَجِئْنِي بِمِثلِ الدَّهرِ شيئًا تُطَاوِلُهْ[(2)]

جاء في لسان العرب ‹‹ الدَّهْرُ: الأَمَدُ المَمْدُودُ، وقيل :الدهر أَلف سنة. قال ابن سيده: وقد حكي فيه الدَّهَر، بفتح الهاء: فإما أَن يكون الدَّهْرُ والدَّهَرُ لغتين كما ذهب إليه البصريون في هذا النحو فيقتصر على ما سمع منه، وإِما أَن يكون ذلك لمكان حروف الحلق فيطرد في كل شيء كما هب ِليه الكوفيون؛ قال أَبو النجم: وجَبَلاً طَالَ مَعَدّاً فاشْمَخَرْ،أَشَمَّ لا يَسْطِيعُه النَّاسُ، الدَّهَر؟ قال ابن سيده: وجمعُ الدَّهْرِ أَدْهُرٌ ودُهُورٌ، وكذلك جمع الدَّهَرِ لأَنَّا لم نسمع أَدْهاراً، ولا سمعنا فيه جمعا ››[(3)].

وجاء في القاموس المحيط ‹‹ الدّهْرُ: قد يعد من الأسماء الحسنى، و الدّهْرُ الزمانُ الطويلُ.والأمد الممدود، والدّهْرُ الزمانُ قلّ أَو كثر.والدّهْرُ أَلفُ سنة.والدّهْرُ مائةُ أَلفِ سنة. والدّهْرُ النازلةُ. والدّهْرُ الهمَّةُ.و لدّهْرُ الغايةُ. والدّهْرُ العادةُ.والدّهْرُ الغلبة. ويقال:

[(1)] ـ صفيّ الدّين الحِلّي، الديوان، ص 354.

[(2)] ـ جرير،الديوان، تح: نعمان محمد أمين طه،دار المعارف، القاهرة،ط3،مج1، ص 970.

[(3)] ـ ابن منظور،لسان العرب، مج4،ص292.

ما دَهْرِي بكذا، وما دهرى كذا: ما هَمِّي وغايتي. والجمع: أدْهُرٌ، ودُهُورٌ. ويقال: كان ذلك دَهْرَ النجم: حين خلق الله النجوم: أولَ الزمان وفي القديم ››[1]. واختلفت معاني الدهر من موضوع إلى موضوع، لكن نلتمس المعنى من خلال السياق.

وفي التنزيل العزيز: ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الإنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ﴾[2]. عن الأزهري ‹‹ قال الشافعي الحِينُ يقع على مدّة الدّنيا، ويوم، ونحن لا نعلم للحِينِ غاية ››[3]، فالدهر هو الأمد والحِينُ مدة زمنية غير معروفة. الجوهري: لأنهم كانوا يضيفون النوازل به... ويقولون: أصابتهم قوارع الدهر وحوادثه، وأبادهم الدّهر، فيجعلون الدهر الذي يفعل ذلك فيذمّونه، وقد ذكروا ذلك في أشعارهم ››[4]، كأنهم يرون الفاعل هو الدهر وليس الله، وفيه حديث شريف ينهاهم رسول الله صلّى اللله عليه وسلّم عن ذمّه.

وأمّا ابن بقي قال:

ومَا هِيَ إلاَّ الدَّهرُ فِي طُولِ عُمْرِهَا وإنْ لمْ يكُنْ فِيهَا الضُّحَى والأصَائِلُ[5]

وقال :

عَـقِيـقةٌ فِي يدِي سَـالتْ وأشْرَبُهَا لوْ شَعْشَعَتْ بِسَجَايَا الدّهْرِ لَمْ نَسَلِ[6]

وقال:

ولُّوا جَمِيعًا بِمَا فِي الدَّهرِ مِنْ حَسَنٍ لا عَـيْـبَ فِـي الـقَـوَمِ إلا أنّـهُمْ بَادُوا[7]

---

[1] ـ الفيروزابادي، القاموس المحيط، ص ص 571/570.
[2] ـ الإنسان/ 1.
[3] ـ ابن منظور، لسان العرب، مج 4،ص 293.
[4] ـ المرجع نفسه، مج 4،ص نفسها.
[5] ـ الديوان، ص 109.
[6] ـ المصدر نفسه، ص101.
[7] ـ المصدر نفسه، ص86.

ذكر ابن بقي لفظ الدهر في مواضع ثلاثة ؛ حيث يصف الخمر بأنها طويلة العمر مثل الدهر، والقيمة الدلالية للدهر هي الأبد وطول الزمن، وفي البيت الثاني أنسن الدهر، حيث ربطه بإحدى لوازم الإنسان، وهي السجايا؛ أي بطبيعته وعاداته في هذا الكون وهذا في الخلْق جميعا، وفي البيت الثالث دلالة الدهر هو كون هذا الوجود، وهذه الحياة من حركات وسكون، وفي بيت آخر قال:

الشِّعْرُ يَشْهَدُ أَنّي مِنْ كَوَاكِبِهِ   بَلِ الصَّبَاحُ الذي يسْتَنُّ فِي أُفُقِهْ[1]

استخدم الشاعر لفظ الصباح دلالة على استقبال نهار جديد، فيه أمل، وفيه تفاؤل، لكن في سياق المدح، فقد قلَّب الشاعر الصورة، حيث يرى أن الصباح يأخذ النور من ذات الشاعر قبل حلوله، وهذه قيم دلالية في نفس الشاعر، تميّزه على غيره من الشعراء، وعن الليل قال:

عاطَيْتُهُ والليلُ يَسْحَبُ ذَيلَهُ   صَهْبَاءَ كالمِسْكِ الفَتِيقِ لِنَاشِقِ[2]

الليل مصدر إلهام الشعراء من زمن بعيد، من خلال سكونه وهدوئه، فهو الأنيس، وهو الشاهد على كلّ ما يدور من أحداث ونوازل، ودارس الشعر ينتبه إلى هذا الحضور في شعر كثير من الشعراء.

إن الليل والشعر في كثير من الأحيان هما صديقا الشعراء، والليل الشاهد الصّامت والفسحة الزمنية المرافقة، أمّا الشعر فهو الشاهد الناطق، وملاذ التعبير عن إحساس القلب ونبضاته، وخلجات الصدر ومواجعه، وهديل الروح وتسبيحاتها، وأهازيج الذات من أغاني ونواح، فكانت القصيدة الوهج الليلي برموزها ودلالاتها، وكانت القصيدة المنبر السّامي،

---

(1) ــ الديوان، ص 96.

(2) ــ المصدر نفسه، ص 93.

والكتاب الوحيد لنقل جميع الأحاسيس الإنسانية، وجميع الرؤى المتخيّلة، في صور بلاغية من خلال التصريح بالاستعارة والإيحاء، ففي هذا الليل ولدت الشعرية ممزوجة بالحب والنكران، والخوف والرهبة، واليأس والأمل، والفراق، وهذا ما جاء به الشاعر ابن بقي عند ما رأى الليل يجمع أنفاسه ليغادره ويلمّ عباءته لينسحب، فكان هادئا ينصت للهمسات والبكاء والنواح، وكان متأملا يحسّ آهات الشوق في معابد الصبابة، ومكابدة اللوعة ومحاريب الفتن، ومواجع الحنين في غياهب الغياب، واحتراقات النفس في متاهات الاشتهاء، وفي مواساة الضجر، لليل إذًا قيم دلالية في النص الشعري.

وفي ظرف زمنيّ آخر قال ابن بقي:

أينَ الرَّجَا والعُلَى مِنْ حَازِمٍ يَقِظٍ يَغزُو أعَادِيهِ فِي الأشهُرِ الحُرُمِ(1)

في التراث العربي قبل الإسلام كان الجاهليون يعظّمون الأشهر الحرم، بتحريم القتال فيها، وفي هذا الأمر ‹‹ قال أبو جعفر: يقول تعالى ذكره: إن عدة شهور السنة اثنا عشر شهرًا في كتاب الله، الذي كتبَ فيه كل ما هو كائن في قضائه الذي قضى' يوم خلق السماوات والأرض منها أربعة حرم'، يقول: هذه الشهور الاثنا عشر منها أربعة أشهر حرم كانت الجاهلية تعظمهن، وتحرِّمهن، وتحرّم القتال فيهن، حتى لو لقي الرجل منهم فيهن قاتل أبيه لم يَهِجْهُ، وهن: رجب مُضر وثلاثة متواليات، ذو القعدة، وذو الحجة، والمحرم››(2)، وخلال هذه الأشهر الحُرُم يتوقّف القتال –إلا ردًّا للعدوان– وتُضاعف فيها الحسنةُ كما تُضاعف السيئةُ، وذهب الشافعي وكثير من العلماء إلى تغليظِ دِيةِ القتيلِ في الأشهر الحُرُم،

---

(1) ــ الديوان، ص 111.

(2)ــ الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير القرآن، 'جامع البيان عن تأويل آي القرآن' تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع عبد السند حسن يمامة، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، ط1، 1422هـ /2001 م، ج11، ص444.

وكان الهدف من هذا التقليد عندهم هو تمكين الحجاج والتجار والراغبين في الشراء من الوصول آمنين إلى أماكن العبادة والأسواق والعودة بسلام. جاء في القرآن الكريم: ﴿ إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنْفُسَكُمْ وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ﴾[1].

استخدم الشاعر ابن بقي في هذا البيت' الأشهر الحرم' دلالة زمنية مقدّسة في هذا البيت، تبيّن مدى تحريم القتل والقتال، والأفعال المنافية للإنسانية، فماذا تنتظر من رجل يغزو في الأشهر الحرم، إنه لن يتأخّر عن القتل، ولن يكفّ عن الإجرام في هذه الأشهر، وفي الأشهر الأخرى، وقد لجأ الشاعر إلى حقل الأزمنة وانتقى منهابعض المدلولات مثل الدهر، والأشهر الحرم، ليعبّر بها عن مواقفه، وأعطاها من تجاربه.

[1] ـ التوبة / 36.

الفصل الخامس

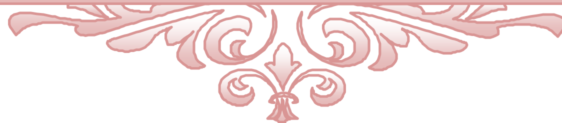
ظواهر أسلوبية في ديون ابن بقي الأندلسي

أولا: ــ السرقات الأدبية /التناص

ـ آليات التناص

ـ تجليات التناص في شعر ابن بقي

ثانيا: ــ التذييل



أولا: ــ السرقات الأدبية /التناص:

إذا كانت دراسة السرقات الأدبية قديمة جدا في التاريخ الأدبي، فإن لفظة السرقة دالة على قصدية شناعة الفعل، ولفظة التناص لها قصدية أقلّ حدة ، وفد إلينا كمصطلح نقدي من الغرب في زمن قريب جدًّا (ستينيات القرن الماضي)، ودارس التناص يبحث في: مدى تفاعل الشاعر مع النصوص السابقة، ومدى اطّلاعه على ثقافات الآخر، والتفاعل معها، كما يبحث في كيفية احتواء النص الغائب، وامتصاص جمالياته، بمعنى تغييب النص السابق بفعل ممارسة الامتصاص، ومغامرة الحجب، كما يعتبر عملية الآخذ ممارسة غير واعية، وجهدًا مميزًا من ذاكرة مختزنة، ويراها ظاهرة أدبية فنية، ودلالة على تواصل السابق بالمسبوق، بمفهوم حالة صحيّة، أو فعل فني، ومن هنا تظهر نقاط الاختلاف بين مصطلحي السرقات والتناص.

قد ظهرت في بادئ الأمر مجموعة من الدراسات حاولت أن تبيّن ممارسة السرقات على يد مجموعة من الشعراء، وهذه الدراسات مثل: 'سرقات الكمّيت من القرآن وغيره'،لابن محمد بن عبد اللهبن يحيى (ت 207هـ) المعروف بابن كناسة، و'سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه'، لابن السكيت (ت 240 هـ)، ومنها أيضا 'إغارة كُثُيْر على الشعراء'، للزبير بن بكار عبد الله القرشي (ت256هـ)، ثم جاءت جماعة أخرى اهتمّت بالنقد اهتماما متميزا، مثل محمد بن سلام الجمحي (ت 232 هـ): مؤلّف " طبقات الشعراء" الذي كان من الأوائل الذين استخدموا مصطلح السرقات الأدبية بحدته المكروهة، وكذلك مصطلح الاجتلاب [1]، بأقل حدة، و مصطلح أيضا الإغارة [2] ، تشير إلى استعمال القوة من لدن الشاعر، ويبدو أن

[1] ـ محمد بن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء ،تح:محمود محمد شاكر،دار المدني،جدة،دت،ص27.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 147.

صفة الإغارة مذمومة أيضا، كما لوحظ أن الجاحظ (ت 255هـ): يبدو أنه في مؤلَّفه "البيان والتبيين" استخدم مصطلح الأخذ[1]، واستخدم أيضا في مؤلَّف "الحيوان " مصطلح السرقة [2]، ويبدو أن هناك فرقا بارزًا بين المصطلحين، في قصد الجاحظ حين استخدمهما، أمّا ابن قتيبة (ت276هـ) في مؤلَّفه" الشعر والشعراء" فقد استخدم مصطلح السلخ [3]، الاتباع [4]، الأخذ [5]، وقد ضرب مثلا في السلخ قائلا:

›› قال الأعشى: وكأسٌ شَربْتُ عَلَى لَذَّةٍ وأخرى تداويتُ مِنْهَا بِهَا.

وقال أبو نواس:

دَعْ عَنْكَ لَومِي فإنَّ اللَّومَ إغْراءُ وداوِني بالتِي كانتْ هِيَ الدَّاءُ.

فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع لديه الحسنُ في صدره، وعجُزه، فللأعشى فضيلة السّبق، ولأبي نواس فضيلة الزيادة فيه ››[6]، كما حدّد ابن قتيبة سرقة الأبيات، وسرقة الألفاظ، وسرقة المعاني، وسرقة الطريقة والمنهج ، ورأى ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) أمرا آخر في مؤلَّفه " عيار الشعر حيث " وصف العملية بالاقتداء بأشعار الآخرين، ويكون الاقتداء الحسن›› ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، ويحتذي على تلك الأمثلة ››[7]، ولكن من جهة أخرى يحاول توضيح فكرته، حيث يُفهَمُ مصطلح الاقتداء بأنّه الإتيان بما هو إبداع، محمّل بالجمال والحسن، ويرى أن ممارسة

[1] ـ الجاحظ،البيان والتبيين،تح عبد السلام هارون،مرجع سابق، ص17.
[2] ـ الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي،بيروت،ط3، 1969،ص311.
[3] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء،تح:مفيد قميحة،ومحمد أمين الضاوي،دار الكتب العلمية،بيروت،2000،ص13.
[4] ـ المرجع نفسه، ص40.
[5] ـ المرجع نفسه، ص53.
[6] ـ المرجع نفسه، ص 13.
[7] ـ ابن طباطبا،عيار الشعر،تح عباس عبد الساتر،نعيم زرزور، ص12.

الاقتداء أن لاتكون إغارة ‹‹ يجب على الشاعر أن لا يغير على معاني الشعر ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي تناول منها ››[1]، فالاقتداء المقصود عند ابن طباطبا ليس هو الإغارة، حيث امتدح المقتدي، وذمّ من يَغِير على إبداع الآخرين، ودعا الابتعاد، أمّا المرزَبَاني (ت 384هـ) في مؤلَّفه " الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء" فقد استخدم مجموعة من المصطلحات تفسيرًا لأنواع السرقات منها: السلخ، المصالتة التي اتهم بها الفرزدق الذي كان‹‹ يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم››[2]، والانتحال 'النحل' وهو إدّعاء شاعر ما نسبة بيت أو أكثر ليس له، وهي سرقة بأتمّ المعنى، أمّا الاجتلاب ‹‹فإنه كان يجتلب المعنى ويجتلب القصيدة››[3]، الاحتذاء،أن يأخذ المعاني، ويغيّر الألفاظ والتراكيب، والمسخ هو المصطلح الجديد الذي جاء به، والمسخ ‹‹ هو تقصير الشاعر عن المعنى الذي أخذه من سابقه ›› [4]، ويبدو أن المسخ هو آخر رتبة، وأسوأ كل أنواع السرقات الأدبية كما يراها المرزباني في الشعر وبين الشعراء من جيل لآخر.

قال بشار: جَفَتْ عَيْنِي عَنِ التَّغْمِيضِ حتَّى ** كَأنّ جُفُونَهَا عَنْهَا قِصَارُ

مسخه العتابي فقال: وَفِي المَآقِي انْقِبَاضٌ عَنْ جُفُونِهِ** وفِي الجُفُونِ عَنِ الأمَاقِ تقصيرُ [5].

بينما يرى أبو هلال العسكري (ت395هـ): في مؤلَّفه "كتاب الصناعتين الكتابة والشعر"، أن النصّ ‹‹ الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام يقتدي

---

(1) ـ ابن طباطبا،عيار الشعر، مرجع سابق، ص12.

(2)ـ المرزباني،الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح:محمد علي البجاوي، ص265.

(3) ـ المرجع نفسه ،ص175.

(4) ـ المرجع نفسه،ص 293.

(5) ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

به فيه، والاخر يحتذيه على مثال تقدّم ›› [1]، كما أنّ أبا هلال العسكري ‹‹ يقرّر أن المعاني مشتركة بين العقلاء.... إنّما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها، وتأليفها، ونظمها›› [2]، وهو يأخذ بفكرة الجاحظ، إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، البدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ››[3]، لكن المشكلة كما يراها أبو هلال العسكري في التأليف والاختيار، وكيفية جلب الألفاظ وتخيرها، ثم تنظيمها كالتقديم والتّأخير والحذف، وغيرها من الممارسات الفنّيّة، ولهذا جاء بمصطلح جديد، فالمبتدع هو الشاعر السابق، والمولّد هو الشاعر المسبوق؛ غير أنه وضّح ‹‹ أن الاقتداء بالحسن، ووضع له قواعده... يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في شعر، أو ينقل المعنى المستعمل في صفو خمر فيجعله في مديح، أو من مديح فينقله إلى وصف... فالحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى››[4]، وهذه ممارسات يتفنّن فيها الشاعر مستعينا بتقنيات ذاتية تبعده عن الشكوك في إنتاجاته، وهذا ما رآه ابن طباطبا من قبل.

ويرى ابن رشيق القيرواني (390هـ/456هـ): في مؤلَّفه " العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقده" أن الشعر ‹‹ مخترع لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه ››[5]، وعلى هذا الرأي يكون الشاعر كلَّما أضاف إلى بيت آخر لا يسمى سارقاً، وهو يتكئ على فكرة أبي هلال العسكري في تهيئة الألفاظ وتدبيرها، وترتيبها وتشكيلها وتنظيمها، ويضيف ابن رشيق أن ‹‹ الشعراء لا زالوا يخترعون ــ أي إنه يؤمن بأنّ المعاني

---

(1) ــ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر،تح: محمد قميحة، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان،1981 ص29.

(2) ــ المرجع نفسه، ص 29.

(3) ــ الجاحظ، البيان والتبيين، ص 328.

(4) ــ المرجع نفسه، ص198.

(5) ــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص182.

لم تستنفذ ـ كما يقرّر بعضهم ››[1]، وما يزال مصطلح الاختراع والإبداع ما دام الشعراء على هذه الوتيرة، وعلى هذه الكيفية سائرين يتخيرون مما هو موجود، متمثلة في الاختيار، ولم يتوقف ابن رشيق هنا بل بعث رسالة للشعراء واصفا إياهم يقول فيها ‹‹ اتّكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات ›› [2]، وبرغم ذمّ الشاعر بالبلادة والعجز، وبالجهل، إلا أنه وضع ‹‹ ستة عشر مصطلحا للسرقات الأدبية ››[3]، وقد لاحظ من خلال تجربته القرائية في النصوص، ومن خلال الكتابات النقدية التي وصلته من المشرق العربي، أنّ هناك درسا يسمّى السرقات الأسلوبية.

السرقات الأدبية في نظر الشعراء:

إن الشعراء وفي كل العصور ‹‹ يفيدون كثيرًا من تجارب الرواد ويستغلون ثمار مغامراتهم وكشوفهم في عالم الشعر›› [4]، وقد تكون إفادة من نواح متعددة، ولا يعتبرون أن ما قاموا به اختلاس أو سرقة، مع أن السرقة ‹‹ في معناها اللغوي البسيط هي اختلاس ما للآخرين، وفي الاصطلاح الأدبي هو أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها، أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظًا ومعنى، ثمّ يدّعي ذلك لنفسه ››[5]، ومعظم الشعراء لا يقرب السرقة إلا بالتناص، مع اتفاقهم على صحّة قول عنترة بن شداد:

---

[1] ــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، مرجع سابق،ص 228.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2،ص272.

[3] ـ المرجع نفسه،ص ص 223/216.

[4] ــ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'ط3،دار العودة،بيروت، لبنان،1981، ص242.

[5] ـ بشير خلدون،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني المسيلي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1981، ص217.

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ   أمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [1]

فهذا البيت الشعري ‹‹ يدل على أنه يعدّ نفسه محدثا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئا، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدِّم ولا نازعه إيّاه متأخر ››[2]، أما أحمد أمين الشنقيطي يقول: ‹‹ والمعنى: هل تركت الشعراء موضعًا مسترقعًا إلا وقد أصلحوه، وهل عرفت دار عشيقتك بعد شكِّك فيها ››[3]، أما الزوزني أضاف في شرحها قائلا: ‹‹ هل تركت الشعراء موضعًا مسترقعًا إلا وقد رقعوه، وأصلحوه، وهذا استفهام يتضمّن معنى الإنكار؛ أي لم يترك الشعراء شيئًا يصاغ فيه شعر، إلا وقد صاغه فيه.. وإن حملنا على المعنى الثاني: أنّهم لم يتركوا شيئًا إلا رجعوا نَغَمَاتهم، بإنشاء الشعر، وإنشاده في وصفه ورصفه ››[4]، لكن ما ذهب إليه عنترة بن شداد ‹‹ ملحوظة خطيرة حيث أنها تسدُّ كلَّ باب للإبداع والخلق الفنّي أمام الشعراء اللاحقين في هذا الوقت المبكّر من تاريخ الشعر العربي ››[5]، ثم يجيء كعب بن زهير (ت24 ه) قائلا:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إلا رَجيعًا   وَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا [6]

ليؤيّد ما قاله عنترة بن شدّاد.

---

[1] ــ أحمد أمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر،تح:محمدعبد القادر الفاضلي، ص149، وفي شرح المعلقات العشر. الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة،' مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلَّقات العشر' بيروت لبنان،1983،ص234 .

[2] ــ ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص81.

[3] ــ أحمد أمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر،ص149.

[4] ــ الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص234.

[5] ــ سعد أبوالنجا،معالجة النص في كتب الموازنات التراثية منهج وتطبيق،منشأة معارف،الإسكندرية،القاهرة،ص25.

[6] ــ كعب بن زهير، الديوان، حققه وشرحه وقدّم له:علي فاعور،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان (دط))،1417ه /1987م،ص26 .

والرّجيع المكرّر، وكذاك المُعَادُ والمكرور، والمعنى أنّ ما مِنْ شيء إلا وقد سُبِقنا إليه، ولم يكن عنترة الوحيد الذي أعرض عن السرقة، يقول طَرَفَة بن العَبْد (542م/569هـ):

ولا أغِيرُ علَى أشْعارٍ أسْرَقُهَا عَـنْهَا غَنَيْتُ وشرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَا[1]

وقد قال أبوعمرو بن العلاء(68 أو70هـ/ 154هـ) فيما ذكره الحاتمي في الرسالة: ‹‹ الشعرُ جادةُ، ورُبَّما وقع الحافر على الحافر››[2]، فعملية التناص تعود ‹‹ إلى ذاكرة الشاعر فقط، بل إلى روحه المحتشدة بكل ما يربطه بالأقدمين رغم أنها عبارة شديدة الشيوع، إلا أنها تظل بالغة الدقة، وحرارة الخبرة فيها لا تخطئها أذن أو عين، إنها تشير ببراعة إلى تراكم الخبرات الشعرية، وطرق القول الشعري وتعددها، والشاعر هنا يدفع عن موهبته الكبيرة ما قد يلحق بها من لؤم النقاد والحسدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليحفظ للعابر الجديد حقه في المضي بالدرب ذاته، ويترك لقدميه الحالمتين حريتهما في معانقة الطريق ذاتها الآلاف من المرات، ليس من درب حكرا على عابر دون سواه ››[3]، وهكذا حين تسير الخيل معا في درب ما، تلاحظ كم من مرةٍ يقع الحافر على الحافر، والعرب أهل فروسية، فلغتهم، وأمثالهم تستقى من تلك البيئة.

وذكر الحاتمي(310هـ/388هـ) في الرسالة الموضّحة ‹‹ فما يدريك أنّي اعتمدته، وكلام العرب آخذ بعضُهُ برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدّم تارةً والمتأخِّر تارةً أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة... فمن الذي تعرى من

---

(1) ــ طرفة بن العبد، الديوان،شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط3، 1423هـ /2002م، 57.

(2) ــ الحاتمي،أبوعلي محمد بن الحسن الحاتمي،الرسالة الموضحة، تح:محمد يوسف نجم، دار بيروت،1965م، ص 163.

(3) ــ علي جعفر العلاق، ذاكرة الشاعر..ذاكرة القصيدة، الساعة 21سا30د. يوم 2020/04/10 .Https/alarab.co.uk

الاشتباه، وتفرّد بالاختراع والابتداع، لا أعلم شاعرًا جاهليًّا ولا إسلاميًّا إلا وقد احتذى واقتدى واجتذب واجتلب››[1]، وهي شهادة لها دلالتها الصريحة، وقيمتها المعرفية، حين نُقدِمُ على دراسة التناص في ما يتوافق مع الدراسات الغربية، وهنا يتوقّف الحاتمي ليكشف سبل الكيفية التي يستطيع الشاعر أن ينتج بها أشعاره، في قوله ‹‹ ومن سبيل المحتذي أن يأخذ المعنى دون اللفظ ثم أن يطويه إن كان مكشوفا، ويكشفه إن كان مستورًا، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له حتّى يكون بالأسماع عبقًا وبالقلوب علقًا››[2]، وهذه الممارسات لا تتأتى لكل الشعراء، لكن يتقن ممارستها أهل المواهب، والحذاق منهم، حتى يتسنّى لنا أن نردّد مقولة البقلاني ‹‹ إنّ لكلّ واحد من الشعراء الكبار طابعًا لا تخطئه في شعره››[3]، وهذا لا ينتج إلا بعد قراءة متأنية متفحّصة وكثيرة لهذا الشاعر أو ذاك، ومن ثمة تكتشف البصمات السرية الحقيقية في ذات المؤلّف، وكيفية الممارسة والطرق، والرؤية في الشكل والرؤيا في الدلالي، وهذا ما جاء في مقولة الباقلاني، من نص إلى نص هناك علاقات تربط بينها، مثل علاقات السابق والمسبوق، وعلاقات التّأثر والتّأثير، علاقات التماهي الشعوري، علاقات الموضوعاتية، علاقات البيئة، العلاقات الاجتماعية، العلاقات الثقافية، فمن هذا التعالق الذي تشهده العمليات الإبداعية حيث يتبادر إلينا النص في أسلوب خاص، وببصمة متميّزة نتيجة‹‹ هذا اللعب الفنّي مع نصوص الآخرين ثمّ دمجها في التجارب الفنيّة الخاصة ››[4] ، ومن هنا يبدو للدارس الناقد واضحا ‹‹ أن التداخل اللفظي والدلالي، وتقليد اللاحق للسابق

---

[1] ــ الحاتمي أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي،الرسالة الموضحة،ص ص78 /79.

[2] ــ المرجع نفسه،ص 83.

[3] ــ شكري محمد عياد، دائرة الإبداع' مقدمة في أصول النقد' مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، ط1،1429 هـ،2008،ص121.

[4] ــ جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري،إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2003، ص37

أمر لا فكاك للشاعر منه ››[1]، وهو أيضا ظاهرة صحية مقبولة إذ يستتصص اللاحق من السابق، بطريقة تثاقفية ‹‹ من الواضح أنخ لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعًا من سنن محدد، إنّه مجالٌ لتقاطع عدة شفرات 'على الأقلّ اثنتين' تجد نفسها في علاقة متبادلة››[2]، فهناك شفرات متقاطعة في النص الجديد مع النص أو النصوص القديمة التي سبقته، بمعنى أوضح كما تراه كريستيفا ‹‹ كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى››[3]، لا يولد النص من فراغ أبدا، أو من لاشيء، وهو ما يجعل جوليا كريستيفا ترى ‹‹ أن مشكل تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمّ تسجيله من طرف دوسوسير في التصحيفاتanagrammes، وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيّناها باسم التصحيفية paragrammatisme ؛ أي امتصاص نصوص(معاني) متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معني معين ››[4] ، وكأن النص يبدو علامة خاصة جديدة لمبدع متميز بتشكيله اللغوي، والدلالي، والسياقي، بعيدًا عن النصوص الغائبة المغيَّبة، المخفية وراء ستار غيابها، فالتّناصّ إذا يشبه ‹‹ فسيفساء من نصوص أخرى، أُدمجت في تقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، مُحوَّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أن التناصّ تعالق " الدخول

(1) ــ جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري،لمرجع سابق، ص52.
(2) ــ جوليا كريستيفا،علم النّصّ،تر: فريد الزاهي ،توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،،ط1991،1،ص78
(3) ــ المرجع نفسه،ص78.
(4) ــ المرجع نفسه،ص نفسها.

في علاقة" نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة ››[1]، فهذه العلاقات التي ينسجها الشاعر بوساطة موهبته الخاصّة وبما جادت به مواهب الآخرين مستعينا بها ليضيف إليها ثم يستفرد بإبداعه المتميز، هو في الحقيقة تفاعل خصب كما يراه باختين، ومجموعة من تجارب فنّية تعطي ثمارها الجيدة، وعلى الرغم من قيام هذه التجارب الخاصة ‹‹ لا وجود لنصٍّ بريء››[2]، فكل النصوص تتوالد، تتناسخ من بعضها بعض، متعالقة فنيا، موضوعاتيا، مناسبتيا، تأثيريا، نفسيًّا ‹‹ ولمّا كثُرَ هذه الكَثْرة وتصرّف الناس فيه هذا التّصرّف لمْ يُسَمَّ آخذه سارقًا، لأن المعنى يكون قليلا فيحصر، ويدعى صاحبه سارقًا مبتدعًا، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا المُجيد ››[3]، وما يفصل هذه النصوص إلا الجودة، والجمالية، بمعنى حتّى ولو كان ‹‹ أنّ النّصّ الشعري يتفرّد بلاغيًّا وجماليًّا، لكن هذا لا يعني اكتفاؤه ذاتيا وانفصاله عن سياقاته الخارجية، عن التجارب الفنية السابقة عليه، والمعاصرة له››[4]، لكن هذه الصور البلاغية قد تكون قاصرة، وهذه الجمالية قد تكون ناقصة، ويكون السياق محدودًا وهذا التفرد قد لا يميّز النّصّ من نصوص أخرى إلا إذا تثاقف مع نص آخر، واعتمد على أحسن مما سبقه، تشرب من ينابيع أدبية أخرى ناضجة، آي عانقته إنتاجات أخرى مميّزة، ومعنى هذا أنّ ‹‹ النصّ بنية دلالية تنتجها الذات الفردية أو الجماعية ضمن بنية نصّية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة ››[5] وعليه إنّ ‹‹ الممارسة النّصّية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابية علمية ما...إنّما تقوم بزحزحة ذات

(1) ـ محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ص 121.

(2)ـ عبدالله الغذامي،الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي، جدة،العربيةالسعودية،ط1،1405هـ/1685م،ص13.

(3)ـ ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: منيف موسَى، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 ،1991، ص21/20.

(4) ـ جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص40.

(5) ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2 ،1989،ص32.

خطاب عن مركزه لتنبي هي ››[1]، وزحزحة النص السابق ليس إلغاءً له، وإنما نيابة جمالية تفيض ضياءً، تصنع الانبهار، تدهش المتلقّي من خلال بلاغتها الدلالية، وصيغتها الإيقاعية في سياقها المقبول، ‹‹ إنّ النّصّ لَعَالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي الزمن بكل أبعاده حيث يتأسّس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهّل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع النصوص الأخرى ››[2]، ويرى محمد بنيس ‹‹ أنّ النّص يتحمل الهجرة إليه لكي يحييه ويعيده ››[3]، أو العكس أو ويقتله بطريقة عكسية.

التناص:

وإن كان التناص وافدًا مع الدراسات الغربية الحديثة بمصطلحه، فهناك اختلاف في التسميات بين المصطلحات الغربية والعربية، إذا لم يتّفق النقاد المعاصرون بعد على ضبط مصطلح التناص Inertextualite، فبعضهم يسمّيه " التّناص" وبعضهم يسمّيه "التناصية "، وفريق آخر يسمّه النصُصية، وجماعة أخرى تسمّيه " التّداخل النصّي "، ومع هذا التّشتّت والتفرّق برغم أكاديمية الباحثين إلا أنهم لم يتوصّلوا إلى مصطلح موحّد، لكن المصطلح الأوّل التناص هو الذي شاعَ كثيرا وانتشرَ استخدامُه في كثير من الدراسات النقدية.

ـ مستويات التناص:

لقد اختلف الباحثون في تحديد مستويات التناص، وذلك قد يعود إلى النص نفسه وإلى الباحث من جهة أخرى من خلال تنوّع ثقافته، وموسوعيته المعرفية، وإلى عمق رؤيته، وآفاق رؤياه لدراسة النص، لكن سأعرض فكرة جوليا كريستيفا أولا نظرا للتاريخية لأنها صاحبة

---

(1) ـ جوليا كريستيفا،علم النّصّ،تر:فريد الزاهي، ص13.

(2)ـ عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير، ص 14 .

(3) ـ محمد بنيس،سؤال الحداثة، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط1988،2، بيروت،لبنان/الدار البيضاء، المغرب، ص97 .

الفكرة البكر ثم أعرض أفكارًا أخرى جاءت بعدها، حيث ترى جوليا كريستيفا ثلاثة مستويات كما يلي:

1 ـ النفي الكلّي:

حيث يكون فيه التناص محاورًا، ويكون صاحب النصّ ناسيًا عن وعيٍ أو عن غير وعي، ونافيا كل النصوص التي تلقّاها مسبقًا، ومتسِتّرا عنها‹‹ يكون المقطع الدّخيل منفيا كليّةً، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا ››[1]، لا يظهرها للمتلقّي، مستقلا بذاكرته التي تستغل أدواتها الخاصة جدًّا في كيفية كتابة ونظم وتشكيل نصّه.

2 ـ النّفي المتوازي:

هو نمط آخر لا يستقل صاحب النّصّ بفكرته الخاصة أبدًا حيث ‹‹ يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ››[2]، ولا يستقلّ برؤيته ورؤياه، بل يذهب إلى توظيف ذلك النص الغائب' النص المهاجر إليه' عبر وسائل متعددة مثل التضمين، أو الاقتباس، قد يوضّح صاحب النّصّ، وقد يستر، وتبقى صلاحيات كشف المستور لدى المتلقي.

3 ـ النفي الجزئي:

يلجأ صاحب النّصّ إلى توظيف جزءِ من النّصّ السابق، ‹‹ حيث يكون جزء واحد وفقط من النصّ المرجعي منفيًا)، ولو يوظف جزءًا صغيرًا من ألفاظ معادة، من معان معادة، وقد يضيف، وقد يغيِّر من دلالته في الغرض نفسه، أو في أغراض أخرى.

ـ مستويات التناص عند محمد بنيس:

1 ـ التناص الاجتراري:

---

(1) ـ جوليا كريستيفا،علم النّصّ، مرجع سابق،ص 78.

(2) ـ المرجع نفسه، ص79.

وهو إعادة كتابة النص بشكل النَّصّ السابق، فيولد هذا النّصّ ميتًا أو مشلولا، لا دلالة زائدة، ولا عاطفة مثيرة، ففي التناص الاجتراري ‹‹ لا يجدي التقليد قط، إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنّيّة ››[1]، كأنّ النّصّ ‹‹ أصبح جامدًا، تضمحلّ حيويته مع كلّ إعادة كتابة له ››[2]، والنّصّ يقتله التقليد الحرفي في اللفظ والشكل والمعنى.

2 ـ التناص الامتصاصي:

تبدو على ملامح النص علامات الإبداع، وتفرّد صاحب النّصّ بقوّة التفنّن، وسمة الموهبة في خطاب متفرد، لكن لا يلغي النص الأصلي، مع أنه يدرك جيدًا، وهو يعي دلالة النّصّ الأصلي، ‹‹ وهذا النوع يسهم في استمرار النّصّ كجوهرة قابل للتجدّد ››[3]، يحافظ على حياته أمام النصوص القادمة التي تصنعها الأجيال القادمة.

3 ـ التناص الحواري:

هوالمستوى الثالث من التناصات حيث ‹‹ تعدّ طريقة الحوار أرقَى مستويات التعامل مع النّصّ المتعالي ' الغائب' حيث يفجّر الشاعر فيه مكبوتاته ونواته ››[4] التي يحقّقها التناص من خلال الانفلات والانطلاق بالذات المبدعة بعيدًا في فضاءات المخيال، والتحرّر التام، ولكن لا تتملّص من الذاكرة الشعرية التي تتصارع معها في خفية، ‹‹ والدلالة الضمنية فعالية فنية في النص كإمكانية غرسها الكاتب، تنتظر القارئ المدرّب لكي يكتشفها في النصّ ››[5]، وهذا يعود طبعا إلى فطنة وذكاء وإبداع صاحب النّصّ الجديد، حيث تبرز عبقرية، وقدرة

---

(1) ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق،ص242.

(2) ـ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص23.

(3) ـ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 158.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 158.

(5) ـ عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،ص125.

الشاعر، وقِيمَة وقِمَّة موهبته، فيجمع مرايا خيالاته، شظايا عاطفته وفق أسلوبه الخاص، ووفق كفاءة فنّيّة طليقة متميزة، لا ترضى باستيلاب النص السابق، ولا ترضى بتقديسه بصفة قاتلة‹‹ بذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص››[1]، لا تحاصره أضواء، وألوان وأصوات النص السابق، ولا يحتضنه حنين لما سبقه من قبل.

وهناك تقسيم آخر للتناص اتخذه محمد مفتاح من جهته تقسيمًا من حيث التفاعل مع نوعية مصدر النصوص، قد أبرز نوعين من التناص كما يلي:

أ ـ التناص الداخلي:

وندرك هنا أن ‹‹ الشاعر يمتصّ أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ››[2]، حيث يتفاعل الشاعر مع نصوصه السابقة، قد يحاورها وقد يتجاوزها، وقد يعارضها، أو كما اصطلحت عليه جوليا كريستيفا بالنفي الكلي، النفي المتوازي، والنفي الجزئي.

ب ـ التناص الخارجي:

يعتبر التناص الخارجي النوع الثاني في رأي محمد مفتاح عندما ‹‹ الشاعر يمتص نصوص غيره، أو يحاورها، أو يتجاوزها حسب المقام والمقال ››[3]، فيتفاعل مع نصوص الآخرين كي يتحقّق التناص الخارجي عبر سبل متعدّدة كما ذكرتُ مسبقًا إمّا بالنفي الكلي، بالنفي المتوازي، وبالنفي الجزئي، ‹‹ فالتناص إذن إما يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقّي، وامّا أن يكون واجبا بوجه المتلقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو

---

(1) ـ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق ،ص 253.

(2) ـ محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص 125.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 125.

ساخرة أو مزيجًا بينهما ››[1]، ومن خلال هذا التنوّع كمْ يمكن للتناص أن يحقّق من جماليات متعددة.

ـ آليات التناص:

للتناصّ آلياتان هما:

أ ـــ التمطيط:

يتم التمطيط عبر الجناس، والشرح، والاستعارة والتكرار، والشكل الراقي، سنوضح كلّ عنصرعلى حدة في ما يلي:

1ـ الجناس ' ANAGRMME ' الجناس: مثل القلب " قول/ لقو، والتصحيف مثل: نحل/ نخل/.

2 ـ الشرح:'PARAGRAMME' يتم شرح البيت السابق، حيث يجيء هذا الأول محورا ثم يبني الشاعر قصيدته، والشرح بصيغ كثيرة بالاستفهام بالإنكار، بالمساءلة.

3 ـ الاستعارة: تتمثّل في تلك التّآليف والاختيارات، وبهذه الإمكانية يمكن بث حياة لتلك الجملة، ‹‹ فالاستعارة تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعر ››[2] ومنها يجيء النص متوهّجًا بالعبارات المشهورة، بالحكم، بالأمثلة، حتى يحقّق تناصًّا مميّزًا.

4 ـ التكرار: ويكون على مستوى الحروف، وعلى مستوى الألفاظ، والصيغ الجملية، والتوالد والتناسخ في صناعة الدفقات الإيقاعية، والبنية الدلالية حيث يستمتع بها المتلقي.

5 ـ الشكل الدرامي: هو تشكيل ذلك الصراع المتنامي ‹‹ لأن جوهر القصيدة الصراع،

---

(1) ـ محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص ص 32/31.

(2) ـ المرجع نفسه، ص 126.

الذي يولّد توتّرات عديدة بين كلّ عناصر بنية القصيدة››[1] عبر اللغة المتماسكة والحَكي المستمرّ، والحواري في انسجام واتساق.

ب ـ الإيـجاز:

وهو القسم الثاني من آليات التناص، حيث يتم عبر الاختصار، والتكثيف، في‹‹ الحالة المحضة " الإيجاز " وهذه هي التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذْ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح ››[2]، بمعنى أن يعتمد بصورة أو بأخرى على الأوصاف المشهورة التي لا تبعد عن ثقافة المتلقي في دلالاتها محمّلة بصور الجمال أو القبح، وتعداد هذه الأوصاف ‹‹ معنى هذا أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصًا إذا استحضرت مسلّمة الشعر التراكم، وحتى إذا وزنت إلى ببعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة لا يكاد يُرى كبيرٌ فرق ››[3]، في التراكيب، وفي الأسلوب، وفي الإيقاع، لكن هنا فرق في الدلالات، كلما تغيَّر المبنى تغيَّر المعنى كما قال أهل للغة.

ـ تجليات التناص في شعر ابن بقي (463هـ/540هـ)

في شعر ابن بقي تناصات كثيرة، فمنها الأدبي، ومنها التاريخي، ومنها الديني والأسطوري، ولكلّ تناص مرجعية يستند إليها، يحمل قيمتها الفنيّة، وغايتها المقصودة، فالتناص لا يحمل المعنى الظاهر، ولكن يحمل دلالات أخرى معه متمثّلة في النص الغائب.

---

(1) ـ محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص 127.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 125.
(3) ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

1 ـ التناص الأدبي:

التناص الأدبي هو‹‹ تداخل النصّ مع نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا ››[1] سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين سبقوه زمنيًّا، أو تميّزوا فنيًّا بإبداعاتهم ‹‹ فقد تتضمّن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة...من خلال اللغة أو الصورة أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك، وقد تكون هذه التناصّات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة بمبناها أو بمعناها بوعي أو دون وعي ››[2]، من خلال تراكم ثقافي،معرفي، فنّي، بذاكرة محملة بالتراث القديم من أشعار العصر الجاهلي، مرورًا بالأُموي فالعباسي، فعصر الانحطاط، إلى العصر الحديث إلى المعاصر مما جادت به قرائح معاصريه.

وتتجلّى تناصات كثيرة في الديوان، إذ نلحظ أن شاعرنا لم ينفصلعن غيره، حيث استعاد إبداعات شعرية سابقة، وأخرى سابقة للسابقة، وهذه الاستعادة متعددة الأنواع فمنها الجلية التي لا تخفى على أحد، ومنها الخفية التي لا يدركها إلا متفرّس نبِهٌ يدرك خفايا المعاني، وأسرار الدلالات في البيت الشعري، ومن هذه العتبات نذكر قوله:

إنْ لا تَكُنْ أعْيُنًا نَجْلاً فَإنَّ لَهَا فِي أضلُعِ القَوْمِ مثلَ الأعْيُنِ النَّجُلِ[3]

يستحضر الشاعر جملة " الأعين النجل "، فيتناص مع قول الشاعر ابن الملوّح 'مجنون ليلى (24هـ/68هـ):

زَرَعْنَ الهَوَى فِي القَلْبِ ثُمَّ سَقَيْنَهُ صُبَابَاتِ مَاءِ الشَّوقِ فِي الأَعْيُنِ النُّجْلِ [1]

---

[1] ـ أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق ،ص 50.

[2] ــ المرجع نفسه، ص 153.

[3] ــ الديوان، ص 98.

كما استغل أيضا قول مسلم بن الوليد صريع الغواني (ت 208هـ):

هَلِ العَيشُ إلاَّ أن أرُوحَ معَ الصِّبَا وأَغْدُو صَرِيعَ الرَّاحِ والأعْيُنِ النُّجْلِ[2]

ما ذكره ابن بقي في هذا البيت يكاد يكون معروفا لدى الخاصة والعامة في وصف العيون الجميلة، حيث يهجو النصارى الروم الذين تُيِّمُوا بالأعين النجل، حتى وإن لم تكن نجلاء، وهي دلالة على قيمة الوقْع والإيلام، فهم يرونها كذلك، وقد أخذ ابن بقي الأندلسي عبارة الأعين النجل، واستخدمها مرّتين، وتناص مع ابن الملوّح في وصف الأعين وهي الصفة الجميلة للعين لأنها تشبه عين الوحش في اتساعها وجمالها، وفي ثقافة مجتمع ابن الملوح آنذاك الأعين الجميلة هي النجلاء، والمعنى في بيت الملوح أن الأعين النجل تحمل علامات وملامح الصبابة والشوق، وقد أخذها المتنبي(303هـ/ 354هـ) من بيت قيس بن الملوّح قائلا:

أثْبَتِّ عَيْنَكِ فِي حَشَايَ جِراحةً فَتَشَابَهَا كِلْتَاهمَا نَجْلاءُ[3]

وفي موضع آخر قال ابن بقي :

فَسَلْ أَهلَهُ عَنِّي هَلِ امْتَزْتُ مِنْهُمْ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ[4]

من الواضح قد استعار ابن بقي جملة الاستفهام " وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ " من قصيدة عنترة بن شداد بالتجديد، من مطلعها الذي يقول فيه على البحر الكامل:

---

[1] ـ قيس ابن الملوّح، مجنون ليلى، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1420هـ/1999م، ص55 .

[3]ـ مسلم بن الوليد، صريع الغواني، شرح ديوان صريع الغواني،تح:سامي الدَّهّان،دارالمعارف، مصر القاهرة، ط3، ص43.

[3] ـ المتنبّي، الديوان،ص125. في الديوان أثْبَتِّ، في الذخيرة لابن بسّام:مَثَّلْتِ، ص 620.

[4] ـ الديوان، ص113.

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ   أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [1]

وفي مثال آخر قال ابن بقي:

ـ وَيَمُرُّ يَلْتَقِطُ الزُّجَاجَ بِذَيْلِهِ   مرَّ النَّسِيمِ علَى حُبَابِ المَاء [2]

وهنا يعيد ابن بقي كتابة قَول طَرَفَة بن العَبْد (ت 70 ق.هـ الموافق 569م):

يَشُقُّ حُبَابَ المَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا   كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ[3] باليدِ[4]

وفي المقابل نجد طرفة بن العبد يستنصص بطريقة ذكية، وهذا البيت من قول الحكم بن أبي الصلت (ت529 هـ) :

كأنَّ حَبَابَ الماءِ درٌّ مُبَدَّدٌ   وهنَّ أَكُفُّ الغِيدِ يَعْجَلْنَهُ لقْطَا [5]

وهو يستدعي قول الليث:

وبالانتقال إلى بيت آخر نلحظ أن ابن بقي تناص في عجز البيت الآتي :

فَلَمْ أَعْدَمْ وَيَّاهَا حَسُودًا   كَمَا لا تَعْدَمُ الحسنَاءُ ذَامَا [6]

مع قول الشاعرة الجاهلية الخِرْنِق بنت بدر:

أَلا مِنْ مُبْلِغٍ عَمْرَو بنَ هِندٍ   وَقَدْ لا تَعْدَمُ الحسنَاءُ ذَامَا [1]

---

[1] ـ أحمد الأمين الشنقيطي.شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1423هـ/2002م، ص149.

[2] ـ الديوان، ص 73.

[3] ـ المفَايِلُ، المفايلة: لعبة بوساطة التراب يمارسها اثنان معا، حيث يدفن أحدهما خاتمه في التراب ويقسم التراب على قسمين، ويطلب من الآخر في أي قسم يكون الخاتم مدفونا، فإذا أدرك الخاتم أخذه، وهكذا تتم اللعبة، فالمفايل هو من يدفن الخاتم ويقسم التراب.

[4] ـ أحمد الأمين الشنقيطي،شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص50.

[5] ـ الحكم بن أبي الصلت، الديوان، جمعه ووقف على طبعه بشير يموت، المطبعة الوطنية بيروت، ط1، 1352هـ/ 1934م، ص60.

[6] ـ الديوان، ص119.

ومن تناصات ابن بقي قوله:

ـ يَا وَيْلَكُمْ مَعْشَرًا بَل وَيْلَ أُمِّكُمُ فَـإنَّهـا وَلَـدَتْ للثّكْـلِ والـهَبَلِ [2]

ومنه نستشفّ تناصا مع المعنى من قول أبي تمام (176هـ/ 231هـ) أيضًا:

لَمْ تَبْقَ مُشركةٌ إلا وَقَدْ عَلِمَتْ إنْ لَمْ تَتُبْ أنَّهُ للسَّيْفِ لَمْ تَلِدِ [3]

وهنا ‹‹ يلاحظ من خلال هذه الأبيات أن ابن بقيّ كان شديد التّأثّر بالشّعراء المشارقة من حيث المفردات والمعاني، بالإضافة إلى تأثّره الشديد ببيئته التي عاش فيها؛ لأنه كما هو معروف أنّ الإنسان ابن بيئته ››[4] يتأثّر بها، لغويًّا، حضاريًّا وثقافيا، وفي ضرب الأمثلة.

ومن استحضارات ابن بقي أيضا نذكر قوله:

ـ لمْ أنْسَ إذْ وَدَّعْتُهُ وَقَـدِ الْتـقَتْ مِنِّـي هُـنـالـكَ بالبُكَا عَينَانِ

ـ يرنُو بِنَرْجِـسَـةٍ إلـيَّ وربَّـمـا قَـرَحَ الأقَـاحَ بِيَاسمِينِ بَنَانِ[5]

يمكن رصد التداخل النصّي، وتوظيف الصورة نفسها في قول ابن الوأواء الدمشقي(ت551هـ) :

وأسْبَلَتْ لُؤْلؤًا مِنْ نَرجَسٍ فَسَقَتْ وَردًا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ [6]

استعار الشاعر ابن الوأواء الدمشقي اللؤلؤ للدموع/، واستعار النرجس للعيون، واستعار الورد للخدود، واستعار العناب للأنامل، واستعار البرد للأسنان، فالشاعر‹‹ إنَّمَا يحشر لنا

---

(1) ـ محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات،مكتبة الآداب،القاهرة، 1428هـ/2007م،ص19.

(2) ـ الديوان،ص98.

(3) ـ أبو تمام، الديوان، مج2،ص20.

(4) ـ انتصار خِضْر الدّنّان، ديوان ابن بقي الأندلسي، ص 46.

(5) ـ المصدر نفسه، ص121.

(6) .ـ ابن الوأواء الدمشقِي، الديوان. المجمع العلمي، دمشق. 1954، ص84 .

مجموعة من الأشياء بيضاء وحمراء ليس بينها من علاقة إلا علاقة الألوان، وإلا فأية علاقة بين الدمع واللؤلؤ وبين العُنَّاب والأنامل وبين السن والبرد؟ ›› [1]، وما اللون إلا عنصر دلالي يفيد المتلقي لإدراك المعنى، أمّا الشاعر ابن بقي الأندلسي استعار النرجسة، والأقاح، والياسمين للتعبير عن جسد يقترب منه بهذا الجمال الطبيعي المتخيل من حدائق الورد والأزهار الطبيعية.

أما قول ابن بقي:

فَقَالَتْ:"ألصٌّ" قُلْتُ: " بلْ ذُو صَرَامَةٍ تُشَبُّ عَلَى أحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانُ[2]

فهو استدعاء لقول الشاعرة الجاهلية أسماء بنت ربيعة التغلبية:

أسْعِدُونِي لا تَلُومُونِي في البُكا إنَّ فِي الأحْشَاءِ نَارًا تَصْطَلِي [3]

قال ابن بقي:

ــ وإنِّي منَ الوُرْقِ السواجِعِ بالضُّحَى ولكِنَّنِي مِنْ بَينِهَا لَمْ أطَوَّقِ [4]

وهذا تناص مع قول ابن حمديس الصقلي (447هـ/ 527هـ) معاصر لابن بقي:

جَنَاحيَ مَبْلُولٌ وجيدِي مُطَوَّقٌ وَرَوْضِيَ مطْلولٌ فَمَا لِيَ لا أشْدُو [5]

في البيت تناص امتصاصي، فيه إيحاء، وفيه إيماء، وهذا التناص الامتصاصي لا يكتشفه إلا القارئ الحاذق، المتذوّق، حيث يلتمس نقاط الالتقاء، ومساحة النفي أو الإثبات، ومدى شحنة التفاعل بين الشاعرين،أما قول ابن بقي:

---

(1) ــ سيد قطب،مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر،تقديم محمد مهدي علام، منشورات الجمل،كولونيا، ألمانيا، ط1 1996،ص25.

(2) ــ الديوان، ص122.

(3) ــ محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات، مرجع سابق، ص 8.

(4) ــ الديوان، ص95.

(5) ــ ابن بسام الذخيرة،قسم2، مج2، مرجع سابق، ص 624.

ــ أتَى بِهِ الدَّهرُ فردًا في فضائلِهِ   وفي الفَرائِدِ مَا يُرَى علَى الجُمَلِ [1]

فتحيلنا مباشرة إلى قول الأعمى التطيلي (485هـ/525هـ):

وقدْ تَقْتَضِي هذه المُفْرَدَاتُ   معَانٍ تُقَصِّرُ عَنْهَا الجُمَلْ[2].؟؟

وهو يحيلنا بدوره إلى قول النِّفَّري: ‹‹ كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة ››[3].

حيث يرى النِّفَّري أن أعلي معاني الإيمان البشري وهو الحب الإلهي، والعلاقة بين العبد والله، لا يمكن أن توصفها لغةً لأنها إلى من شرحها ووصفها بالكلمات، ولا تستطيع الكلمات أن تعبّر عنها، فالإيمان الحقيقي شيء غير محسوس لا يمكن وصفه الكامل بأية مواصفات، بمعني آخر أنّ العلاقة بين العبد وربه ستصل إلى ذروتها عندما تعجز الكلمات عن وصفها؛ وهو" الحبّ الإلهي" ويأخذ ابن بقي الأندلسي هذا المعنى وبالطريقة نفسها وقد تمكَّن من أداء الوظيفة الدلالية، حيث طبَّقها على مدح البشر، حين يصل الممدوح الي ذروة اللامتشابه معه بين الورى، ولا يوجد مثله إنسانيةً، وأخلاقًا إلى درجة التّفرّد التام، ولكم تعجُزُ اللغة عن وصف علاقة الحبّ الإلهي عند النِّفَّري، بينما يبدو ممدوح ابن بقي الأندلسي متفرِّدًا في أوصافه، ومن تناصات ابن بقي مع المتنبي قوله :

بِأَبِي غَزَالٌ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي   بَيْنَ العُذَيبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ [4]

---

[1] ــ الديوان، ص99.

[2] ــ الأعمى التطيلي، الديوان، ص152. وذكره ابن بسام في الذخيرة، قسم2، مج2، ص 625

[3] ــ محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّري، كتاب المواقف، تصحيح أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي القاهرة، ط1،ص51. ARTHEUR JOHN ARBERRY° .

[4] ــ الديوان، ص 93.

فقد استنبط ابن بقي " بَيْنَ العُذَيبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ "، ـ وهي أسماء أمكنة معروفة لدى أهلها، وحسبما علمتُ في حياته لم تطأ قدماه هذين المكانين، من قول المتنبّي، مطلعها:

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ العُذَيْبِ وَبَارِقِ[1]   مَجَرَّ عَوَالِينَا وَمَجْرَى السَّوَابِقِ [2].

ومن تناصاته مع شعر المتنبي:

عَاطَيْتُهُ واللَّيْلُ يَسْحَبُ ذَيْلَهُ   صَهْبَاءَ كَالمِسكِ الفَتيقِ لِنَاشِقِ [3]

ضمن الشاعر ابن بقي جزءًا من بيت المتنبّي من القصيدة القافية حيث يقول:" كَالمِسكِ الفَتيقِ لِنَاشِقِ " وقال المتنبّي:

سُهَادٌ لأجْفَانٍ وشَمْسٌ لِنَاظِرٍ   وَسُقْمُ أبْدَانٍ، وَمِسْكٌ لِنَاشِقِ [4]

ومن تناصاته أيضا قوله:

ـ لا تُحَمِّلْنِي علَى التَّسْوِيفِ فِي هبةٍ   فَيَلْتَقِي فَرَحِــي فِيهَا مَعَ الأَسَفِ

ـ لَيْسَ اعتــذارُكَ بــالأشْـغَــالِ أقبَلُهُ   فإنَّ شُغْلَكَ بِي أدْنَى إلَى الشَّرَفِ [5]

وهذا المعنى مأخوذ من بيت ذكره ابن بسام في الذخيرة:

ولا تَعْتَذِرْ بِالشُّغْلِ يومًا فَإنَّمَا   تُنَاطُ بِكَ الآمالُ ما اتَّصَلَ الشُّغْلُ [6]

نستشف من هذه النص تناصا مع قول أبي الحسن النّامي:

لا تَعْتَذِرْ بِالشُّغْلِ عنَّا فَإنَّمَا   تُرْجَى لأنّكَ دائمًا مشغُولُ [7]

---

(1) ــ العُذَيْب،بارِق،موضعان بالكوفة، مَجَرّ: مصدر ميمي من الجَرّ،مَجْرَى:مصدر ميمي من الجَرْي،والسوابق:الخَيْل.

(2) ــ المُتنبّي،أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبّي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،1403 هـ /1983م،ص393. .

(3) ــ الديوان،ص93.

(4) ــ المتنبي، الديوان، ص393.

(5) ــ الديوان،ص92. في الذخيرة، قسم 2،مج2،ص 643.

(6) ــ ابن بسّام، الذخيرة، قسم 2،مج2،ص 643.

(7) ـ محمد بن أيدمر المستعصمي(ت710هـ)،الدّرّ الفريد وبيت القصيد، تح:كامل سلمان الجبُري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص 166 .

وهو يستحضر قول أبي الحسن علي بن هارون الشيباني:

ولا تَعْتَــلِلْ بِالشُّــغْلِ يومًا فَإنَّمَا   تُرْجَى لأنّـكَ دائـمًا مشـغـُولُ

إذا فَـرَغْتَ ولا فَــرَغْتَ لغَيْرِكَ   المقصُودُ للحاجات والمَأمُولُ[1]

وتسرّب هذا المعنى من قول أبي علي البصير قوله:

ولا تَعْتَذِرْ بِالشُّغْلِ يومًا فَإنَّمَا   تُنَاطُ بِكَ الحَاجَاتُ ما اتَّصَلَ الشُّغْلُ[2]

وفي هذا الأمر قال عبد الله بن سلمان لأبي العيناء: اعذُرني فإنّي مشغول،فقال: إذا فرغتَ لم احتجَّ إليكَ، وما أصنع بك فارغًا وأنشد:

ولا تَعْتَذِرْ بِالشُّغْلِ يومًا فَإنَّمَا   تُنَاطُ بِكَ الآمالُ ما اتَّصَلَ الشُّغْلُ[3]

قال أبو حاتم الحجاري[4]:

إنّي لأعْلَمُ أنّ شُغْلَكَ بِالعُلا   والمَجْدِ فاجْعَلْنِي مِنَ الأشْغَالِ [5]

كلُّ هذه الأبيات الشعرية تنهل من معين واحد، وتلتقي في دلالة التسويف، والاعتذار لصاحب الحاجة بشغل ما، ومهما يكن فإنه إذلال للآخر، وصورة من صور الاحتقار، وعدم قبول الاعتذار من الطرف الثاني، وهو طبيعي في فطرة الإنسان، لأن الاعتذار لن يكون في محلّه أبدا مهما كانت الأسباب، لأن تلبية الطلب في زمنه، وحين الحاجة يعتبر من الأدب،

---

(1) ـ عبد الملك الثعالبي النيسبوري أبو منصور، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ص146.

(2) ـ ابن النجّار البغدادي،ذيل تاريخ بغداد،تح:مصطفى عبد القادرعطا،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج9،ص153.

(3) ـ الزمخشري، ربيع الأبرار وفصوص الأخبار،في المحاضرات، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان،تح طارق فتحي السيد،ج2، 1971، ص ص70/71.

(4) ـ أبو حاتم الحجاري، أبو محمد عبد الله بن إبراهيم بن أبي إسحاق بن وزمر الصنهاجي الحجازي،نسبة إلى وادي الحجارة،ولد سنة 500هـ، في مدينة الفرج، على مقربة من مدريد، في أسرة كانت تعتني بالأدب واشتهروا به،عاش أديبًا،شاعرًا وناثرًا بارعًا في التأليف، وشعره: مدح، ووصف، وغزل، وخمر، ونثره أبلغ من شعره، عاصر ابن بقي الأندلسي،(في مسالك الأبصار ومسالك الأمصار كتب بالزاي الحجازي خطأً).

(5) ـ ابن بسّام، الذخيرة،قسم 2،مج2،ص 634.

ومن احترام الذات الآخرى.

وقال ابن بقي:

ـ بِأَبِي قضِيبُ البَانِ يَثنِيهِ الصّبَا عوض الصّبا فِي الرّوضةِ الغَنَّاءِ[1]

وهنا يستنصص من قول أبي تمام:

يا قضيبًا لا يُدَانِيهِ مِنَ الإِنْسِ قَـضِيبُ

فوقه البَانَ وَمِنْ تَحْـتِ تَـثـنّـيـــهِ قَضِيبُ [2]

أما قول ابن بقي:

دَخَلْتُ عَلَيْهَا خَيْمَةً شُرُفَاتُهَا وأَعْمُدثها بِيضٌ رُقَاقٌ وخُرصَانُ[3]

ومن الواضح أن مطلع القصيدة يتناص مع قول الشاعر امرئ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْر عُنَيزةٍ فَقَالتْ لَكَ الوَيْلاتُ إنّكَ مُرْجِلِي[4]

يكشف البيت عن مخزون للنّصّ الغائب، حيث يلاحظ التداخل النّصّي، وبخاصة في صدر البيت، وصورة ابن بقي تكاد تكون نسخة طبق الأصل، وتكاد تكون تضمينا، وهذه إحدى مستويات التناص، وهو التناص الاجتراري من خلال الدالة المعجمية التي نسجها امرؤ القيس، والحوارية في عجُز البيت، أما في بيت ابن بقي الأندلسي تكتشف التداخل النصي مع بيت امرئ القيس، حتى وإن أبدل روي اللام بالنون، وأبدل الخدر بالخيمة، وقد نسج على البحر نفسه، وفي الغرض نفسه، ولفظة "دخلتُ" كشفت الحجب عن تناص اجتراري.

---

(1) ــ الديوان، ص 73.

(2) ــ أبو تمام، الديوان، مج4،ص 226.

(3) ــ الديوان، ص123.

(4) ــ امرؤ القيس، الديوان، رواية الأصمعي، ص 11.

ومن تناصاته مع الشعر الجاهلي أيضا قوله:

كالوَشْمِ في أذرُعٍ كَالوَحْيِ فِي صُحُفِ كالحَبْلِ فِي حُلَلٍ، أَفْضَتْ لِإجْلَالِ[1]

وهو يستحضر قول طَرَفَة بن العَبْدِ (ت 569م):

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبَـرْقَـةِ ثَـهْمَـدِ تلوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ [2]

يعتبر الوشم على جسم الإنسان نوعا من التعديل الجسماني والزخرفة، أو كتابة وتوثيق لذكرى ما وبخاصة إذا كانت مأساوية، وقد أخذ ابن بقي الأندلسي لفظتي الوشْم، والوُحِيَّ – جمع وَحْيٍ – مما جاء في بيت طَرَفَة بن العَبْد، ولبيد بن ربيعة، وهي إشارات لها دلالة الدّوام والاستمرارية.

قال ابن بقي:

فِي فِتْيةٍ كَسُيُوفِ الهِنْدْ أَنْحَلَهُمْ حُبُّ الصَّوَارِمِ والْخَطِّيَّةُ الذُّبُلُ [3]

وهو يستحضر قول كعب بن زهير:

إنّ الرّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ مَسْلُولُ [4]

وهذا مأخوذ من قول ابن الرومي:

تجرَّدَ من غمدين سيفٌ مُهَنَّدُ هُمامٌ مضت أسلافُهُ فهو أوْحَدُ [5]

" سَيْفٌ مُهَنَّدٌ: سَيْفٌ مَصْنُوعٌ مِنْ حَدِيدِ بِلاَدِ الْهِنْدِ" "

استعمل ابن بقي الأندلسي لفظة "سيوف الهند " وهو متأثر بلفظة " السيف المهنّد" كما استعمله الشعراء المشارقة مثل كعب بن زهير في لاميته " قصيدة البردة "، وابن الرومي في

---

(1) – الديوان،ص 103.

(2) – الزوزني، شرح المعلقات العشر، مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلَّقات العشر'، ص 91.

(3) – الديوان، ص98.

(4) – كعب بن زهير،الديوان،،تقديم:شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،1994 م /1414هـ، ص 31.

(5) – ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسن نصار، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1974،ج3، ص786.

داليته متأثرا بهم في ذكر السيف الهندي، المهنّد النوع الرفيع من بين أنواع السيوف الأخرى، وهناك ألفاظ أخرى سأتعرّض لها.

أما قول ابن بقي:

لَكنْ عَلَى سَابحٍ نَهْدٍ مَراكِلُهُ   مُؤَلَّلِ الجِيدِ والأرْساغِ والأُذُنِ [1]

يتجلى في قول عنترة بن شدّاد:

وَحْشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عبلِ الشَّوَى   نهْدٌ مَراكِلُهُ نَبِيلُ المَحْزَمِ [2]

عبل الشوى: فرس ضخم القوائم، نهدٌ: غليظ، مراكل جمع مركل: جنب الحصان الذي يركله الفارس. وقد أخذ صفة " نهْدٌ مَراكِلُهُ " من قول عنترة بن شداد كما سبق ذكره، وهو ما يجعلنا نتأكّد من ابن بقي الأندلسي قد تأثر بلغة المشارقة ‹‹ كان في معظم الأحيان متأثّرًا بمفردات سابقيه من الشعراء المشارقة، فقد استخدم المفردات التي تعبر عن واقع الصحراء والقيم العربية، ومنها على سبيل المثال: الخيل، صهيل، رمل، غيداء، سيف، الطباء، العير، الوتد ››[3]، فكل هذه الألفاظ تعبر عن بيئة عربية مشرقية مائزة.

قال ابن بقي:

ـ سَتَبْكِي قَوَافِي الشّعْرِ مِلْءَ جُفُونهَا   علَى عَرَبِيٍّ ضاعَ بَيْنَ أعَاجِمِ [4]

فقد استعار الشاعر جملة "_مِلْءَ جُفُونهَا " من قول المتنبي:

أنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عن شواردها   وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جرَّاهَا ويختَصِمُ [5].

ليعبّر بها ابن بقي عن صورة مأساوية، حيث ستبكي القوافي بكاءً شديدا، ودلالة "ملء جفونها" كثرة الدموع التي تملأ العين، وقد أنسن القوافي بذكر أحد لوازم الإنسان، أمّا المتنبّي

---

[1] ـ الديوان، ص 122.

[2] ـ أحمد الأمين الشنقيطي،شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مرجع سابق، ص159.

[3] ـ انتصار خِضْر الدّنّان، ديوان ابن بقي الأندلسي، ص45.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 114.

[5] ـ المتنبّي، الديوان، ص 332.

يقول: أنام مطمئنًا، هادئ النفس ساكن الأعصاب، في نوم عميق، لا أعجب، ولا أندهش أمام شوارد ما أبدع الآخرون، ولا أتصاغر أمام النوادر الشعرية، ولا أجهد نفسي في تأليفها، ومن جهة أخرى يسهر الخلق كي يتعلموا لينظموا شيئًا من الشعر، ويختصموا على شرفه، والتناص هنا في عبارة ملء الجفون لا اختلاف في اللفظ، ولكن هناك اختلاف في الدلالة حيث يقصد ابن بقي الأندلسي البكاء الكثير، فالمتنبي يقصد النوم العميق والطمأنينة، ومن البيت السابق لابن بقي:

ـ سَتَبْكِي قَوَافِي الشّعْرِ مِلْءَ جُفُونهَا عَلَى عَرَبِيٍّ ضاعَ بَيْنَ اَعَاجِمِ[1]

نستشف إعادة النص، واستعادة المعنى من قول عبد الله بن عمرو العرجي(70 أو73هـ/ 120هـ)[2] :

أضَاعُونِي وأيُّ فتَى أضَاعُوا لِيَوْمِ كرِيهةٍ وَسَـــدَادِ ثَغْرِي[3]

---

[1] ــ الديوان، ص 114.

[2] ـ عبد الله بن عمرو العرجي، هو عبد الله بن عمرو الأمويّ المُلقّب العرجي الذي يرجعُ نسبُه إلى عثمان بن عفان –رضي الله عنه– ويرجع لقبُهُ إلى كونِهِ أقام بالعَرج وهو مكان في وديان الطائف، وهو أحد شعراء العصر الأموي الذين اشتهروا بالغزل، وكانَ العرجي فارسًا من الفرسان الذين كانوا مع مسلمة بن عبد الملك في بلاد الروم، وبعد عودَتِهِ من الحرب عاش في لهو وترف كبيرين، ومن الجدير بالذكر أنَّ الشاعر العرجي اتّصف بسهولة اللفظ، فهو من الشعراء الذين خروا على وعورة لفظ الجاهلية إلى الشعر البسيط عبارة وتركيبًا ومعنى، وكانَ من روّاد الدرامية في الشعر، فكثرتْ في شعرِهِ القصص والحكايات وخاصّة حكايات مطاردتِهِ للنساء، وهذا ما اشتهر به عمر بن أبي ربيعة، وممَّا قال العرجي:

يوسِّـدنِي جسمُ المرافِقِ تـارةً جَبـَايُـرُهَا عضَّتْ بِهِنَّ المَعَاضِدُ

ويفدينني طورًا ويَضْمُمْنَ تـارةً كما ضمَّ مولودًا إلى النَّحرِ والِدُ

يَقُلْنَ:ألا تُبدِي الهَوى،يَستَزِدْنَنِي وقدْ يُـسْـتـزَادُ ذُو الهوى وهْوَ جَاهِدُ

وكانَ لهذا الشاعر نهاية مؤسفة، حيث مات العرجي في السجن الذي دخلَهُ وبقي به تسع سنين؛ وذلكَ لأنّه تغزَّلَ– بأمّ محمد بن هشام، وهو خال هشام بن عبد الملك، الذي كانَ واليًا على مكة المكرمة، ولأنّه هجا زوجَتَهُ، وهجاهُ أيضًا، فلبِثَ في السجن تسع سنين، توفي سنة 120هـ، في سجن محمد بن هشام بن إسماعيل المخزومي بسبب خصومة الشرف.

[3] ــ أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،مج1،ط3،تح إحسان عباس،دار صادر ،بيروت،لبنان،2008،ص331.

وَخَــلّـُونِي بـِمـُعْتَـرَكِ الـمَنَايَا وَقَدْ شَرَّعَتْ أَسِنَّتَهَا لِنَحْرِي
كَـأَنِّي لَـمْ أَكُنْ فِـيـهِمْ وَسِيطًا وَلَمْ تَكُ نِسْبَتِي فِي آلِ عَمْرِو[1]

وهذه الأبيات مستلهمة من قول الحريري (446هـ/516هـ):

عَلَى أَنِّي سَأَنْشُدُ عِنْدَ بَيْـعِي " أَضَـاعُونِي وأيُّ فتى أضَاعُوا " [2] ؟؟

وهذا التناص من صنف التضمين الذي أوحَى لنا بيتا آخر، ولكن احتفظت به الذاكرة حيث أخذ الشاعر ابن بقي لفظة الضياع ودلالتها " مرارة الضياع حدّ بكاء القوافي، في حين الحريري ضمّن دلالة الأسى والضياع بحذافرها، وأيُّ فتى أضاعوا، ليحقّق تأكيد المرارة ــ أو العكس لأنهما معاصران ـ بينما قام الحريري بعملية تضمين في عجُز البيت كاملا من قصيدة العرجي ــ أضَاعُونِي وأيُّ فتَى أضَاعُوا " إلى بيته في قصيدته الرائية، وهكذا إنّ بيت ابن بقي إعادة كتابة من البيتين السابقين، يذكر فيها قيمة شخصيته، ومرارة ضياعها، فما هو إلا صدى لهما، ولكن لكل بيت إحساس.

2 ـ التناص التاريخي:

هو استحضار الشاعر الشخصيات التاريخية، وذكر الحركات المقاومات الشعبية، والمناسبات التاريخية المشهورة التي يعرفها العام والخاص،بمعنى‹‹ يتخذ التناص مع التاريخ أشكالا متعددةمنها استدعاء شخصية " بوصفها رمزًا أو قناعًا أو مرآة "، واستدعاء حادثة آنية تستدعي تاريخية " بوصفها معادلا موضوعيا ››[3]، لكن لا يستدعي جميع النصوص، بل

---

[1] ــ أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،مج1،ط3،مرجع سابق، ص331.
[2] ــ المرجع نفسه،ص نفسها.
[3] ــ حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا، دار كنوز المعرفة العلمية،عمان، الأردن،ط1، 2008،ص57 .

يكون ‹‹ تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي ››[1]، لتأصيل الفكرة، لرهانات عاطفية، لصناعة موقف سياسي، لبناء تشنّجات وتوتّرات ومساءلات لتنبيه المتلقّي، وهي عبارة عن شارة إلى وقائع عظمى، وأحداث معروفة تاريخيا، وشخصيات لها شأن متميّز في التاريخ الإنساني، تخدم النص الجديد، وهذا كله خدمة للنص، وجمالية للتناص.

قال ابن بقي:

تَوَهَّمْتُهُ عَمْرَو بنَ هِنْدٍ[2] وَخِلْتَنِي شَقِيًّا أتَاه مِنْ وُفُودِ البَرَاجِمِ[3].

وهذا مأخوذ من قول امرئ القيس في قبيلة البراجم [4]:

ألا قَبَّحَ الله البَرَاجِمَ[5]* كُلَّهَا وجَدَّعَ يَرْبُوعًا وعفَّرَ دارِمَا [6]

نلحظ تناصا يتمثل في امتصاص من تاريخي وتشرب من حدث تاريخي، واحتواء، وفسيفساء من نصوص أخرى كثيرة، وهنا قد أخذ الشاعر ابن بقي الأندلسي لفظة 'البراجم' الدّالة على الإيحاء التاريخي لهذه اللفظة، الدّالة على هؤلاء الذين يضرب بهم المثل في الشقاء، والضعف، والغباء، والمذلة، لأنه كلما وفد إليه واحد منهم قتله، فقد أحسن ابن بقي

---

(1) ـ أحمد الزعبي، التناص،نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق،ص 29.

(2) ـ عمرو بن هند:عمرو بن المنذر اللخمي (ت 45هـ/578م)،ملك الحيرة في الجاهلية، من قبيلة بني لحم من كهلان الملقّب بـ' المُحرّق الثاني' لإحراقه بعض بني تميم في جناية واحد منهماسمه سويد الدرامي الذي قتل ابنًا أو أخًا صغيرًا لعمرو. نقلا عن انتصار خضر الدنّان، محقّقة الديوان ص115.

(3) ـ الديوان،ص 115.

(4) ـ البراجم: قوم من بني تميم، وفي المثال "إنّ الشقيَّ وافدُ البراجم"،وأصل ذلك أنّ عمرو بن هند أحرق تسعة وتسعين رجلا من بني دارم، وكان قد حلف ليقتل مئة بأخيه أسعد. نقلا عن محقّقة الديوان ص115.

(5) ـ البراجم * قبيلة من تميم قد خذلوا شرحبيل بن عمرو يوم الكُلاب، وقوله: جدّع يربوعًا أي قطع أنوفهم،وهذا مثل، وإنما دعا عليهم بالمذلة وذهاب العزة، وكذلك قوله: عفّر دارمًا؛ أي أذلهم وألصقهم بالعفر، وهو التراب. نقلا عن محقق الديوان محمد أبي الفضل أبراهيم، ص130.

(6) ـ امرؤ القيس، الديوان،تح: محمد أبو الفضل،القسم الأول، ص130.

الأندلسي وصف حالته أو هكذا تخيّلها، وهي صورة واصفة، ومعبرة جدًّا، بينما أخبرنا امرؤ القيس داعيًا عليهم قومًا قومًا.

3 ـ التناص الديني:

ينبع من الثقافة والمعرفة الدينية ‹‹ وهو استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات الدينية التراثية وتوظيفها في السياقات لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع ››[1]، هذه القصص وهذه الإشارات قد يأخذها من القصص القرآنية، ومن الأحاديث الشريفة، ومعاملات الصحابة، وتابعي التابعين، وقد تكون من نصوص أديان أخرى كالإنجيل، والتوراة، كي يحقّق ألية تواصل مع المتلقي والتأثير فيه.

أما قول ابن بقي:

ــ والنّجْمُ مُنْهَزِمٌ أولَى كَتَائِبُهُ والصُّبحُ يَغْسِلُ ثَوْبَ اللَّيْلِ مِنْ دَرَنِ [2]

توحي باستعادته بيت شاعر ذكره ابن بسام في الذخيرة:

شهمٌ لَهُ نظْرَةٌ فِي كُلِّ مُشكِلَةٍ يكَادُ يَغْسِلُ ما فِي الطّينِ مِنْ دَرنِ [3].

وجاء في الحديث الشريف:

‹‹ أرأيتَ لو كانَ بِفناءِ أحدِكُم نَهَرٌ يَجري، يَغتسلُ منهُ كلَّ يومٍ خَمسَ مرَّاتٍ، ما كانَ يَبقى من درنِهِ ؟ قالوا : لا شَيءَ، قالَ: إنَّ الصَّلواتِ تُذهِبُ الذُّنوبَ كَما يُذهِبُ الماءُ الدَّرنَ ››[4].

---

[1] ــ أحمد الزعبي،التناص،نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص131.

[2] ــ الديوان، ص 122.

[3] ــ ابن بسّام، الذخيرة، مرجع سابق ،ص619.

[4] ــ مسلم والبخاري، المحدث أحمد شاكر،المصدر: مسند أحمد،الجزء أو الصفحة 1/253 .

وتناص بيت الشاعر ابن بقي الأندلسي مع الحديث الشريف، ومع بيت الشاعر في غسل الدرن، لأنه من الصعب أن يعالج مرض الدرن، إلا بالمعالجة الدائمة المستمرة، ولهذا كان ممدوح ابن بقي الأندلسي كالصبح إذا طلع ترى الليل يجر ظلامه ويهرب، أما الشاعر الثاني فقد مَلَكَ حكمة عظيمة، وفكرا راشدا، استطاع أن يجد الحلول لكل المشاكل التي تصادف قومه.

4 ـ التناص الأسطوري:

قبل أن نتحدث عن التناص ‹‹ يبدو أنّ الشاعر وصانع الأسطورة وكأنّهما يعيشان في عالَمٍ واحدٍ، إذْ لديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التكثيف فلا يستطيعان أن يتأمّلا شيئًا من غير أن يمنحاه حياةً داخلية وشكلا إنسانيًّا ››[1] وهو ‹‹ استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة ويوظفها في سياقات قصدية لتعميق رؤية معاصرة، يراها الشاعر في القضية التي يطرحها فيستعين بأسطورة ما تعزّز هذه الرؤية ››[2]، وتحقق له غايته، وكأنّ يؤكّد لنا أنّه ‹‹ يوظّفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها ››[3]، هكذا يحاول باستحضار الأسطوري كي يحقّق تعزيز رؤيته وتعميقها في الوقت نفسه، إنه ‹‹ عن طريق الإدراك الحدسي يمكن أن يتصور الفنان العالَم الأسطوري تصوُّرا إبداعيًّا يقوم على توحيد الأضداد، والتّأليف بين هذه الأضداد في وحدة محكمة...يمكنه أن يعيد صياغتها في ضوء وجدانه وخياله، وهنا يستحيل الرمز الأسطوري مدرَك جمالي ينبض بالوجدان ويفيض بالخيال ››[4]، إن بنية النصي والأسطوري تتطلب

---

[1] ــ حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا، مرجع سابق، ص87.

[2] ــ المرجع نفسه، ص57.

[3] ــ أحمد الزعبي، التناص،نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص117.

[4] ــ حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا، مرجع سابق ،ص90.

حذاقة ماهر، وموهبة عصماء، كي يجمع الشاعر الأضداد، ويرويها من ماء وجدانه، ومديد خياله ليكوكب جمالية المنسوج التناصي أدبيا في بهاء الصنعة التي تكمن قيمتها في مدى الأثر.

قال ابن بقي:

إذا مَا غُرَابُ اللَّيلِ مَدَّ جَنَاحَهُ   علـيَّ وغـطَّـانِي بـرِيـشِ قـوَادِمِ
تَقَلَّبْتُ فِي طَيِّ الجَناحِ لَعَلَّنِي   أَرَى الصّبُحَ يَبدُو مِنْ خـلالِ القَوادِمِ[1]

وهذا البيت نهله من قول النابغة الذبياني:

أمِنْ آلِ ميَّةَ رَائحٌ أومُغْتَدِي   عَجـْلانَ ذَا زادٍ وغَـيْرَ مُزوَّدِ
زَعَمَ الـبـوَارِحُ أنَّ رِحلَتَنَا غَدًا   وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا بِه الغُرابُ الأسْوَدُ [2]

وواستوحاه من قول جميل بن معمر:

ألا يَا غُرابُ البَيْنِ، فِيمَ تَصِيحُ   فَصَوْتُكَ مَشْـنِيٌّ إلَيَّ قَبـيـحُ
وكـلُّ غَـدَاةٍ لا أبـالــكَ ينْتَهِي   إلَيَّ، فَتـلَقَّـانِي وأنْتَ مُـشِيحُ [3]

في هذه الأبيات بكاء على فراق الأحبة، نظرا لبعد الشاعر عن حبيبته، استخدم ابن بقي الأندلسي أسلوب المشارقة، حيث ‹‹ يتّضح أنّ الشاعر كان شديد التّأثّر بالعادات العربية وبالألفاظ المشرقية، وتطيرهم بالغراب، وقد قال النابغة الذبياني: زَعَمَ البَوَارِحُ أنَّ رِحلَتَنَاغَدًا، وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا بِهِ الغُرابُ الأسْوَدُ متشائمًا من صوت الغراب الذي حمل له خبر الرحلة، أمّا جميل بثينة كان متيقّنًا من قبح صوت الغراب، ودلالته بينهم على أخبار مزعجة يوم الأسى، وهذه من ثقافتهم، وعاداتهم، فأخذ عنهما ابن بقي الأندلسي قائلا:إذا مَا غُرَابُ اللَّيلِ مَدَّ

[1] ـ الديوان، ص 114.
[2] ـ المرزباني، الموشّح،تح:علي محمد البجاوي، مرجع سابق، ص46/45.
[3] ـ جميل بثينة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 31.

جَنَاحَهُ، علـيَّ وغَـطَّـانِي لن تكون العاقبة حسنة، ‹‹ متأثرا بما تعتقده العرب ويقول به شعراؤها ››[1]، كما جاء في ديوان النابغة[2]، أن الغراب تتشاءم منه العرب.

ثانيا: التذييل في شعر ابن بقي

التذييل لغة واصطلاحا:

التذييل لغة ‹‹ مصدر "ذيَّل "، وهو آخر كلّ شيء››[3]، أما في اصطلاح البلاغيين، أن يأتي الشاعر بجملة في عجُز البيت بعد جملة صدر البيت، وهذه الجملة الثانية تؤسس للمعنى الأول، وذلك لتأكيد معناه، وتوضّح دلالته للمتلقي، ليظهر المعنى من دون إبهام لمن لم يدرك معناه، وحينها يسهل فهمه، وعرفه ابن أبي الأصبع بعبارة أوجز، فقال: ‹‹ أن يُذيِّل المتكلم كلامه بجملة، يتحقق فيها ما قبلها من الكلام››[4]، وقد قسّم التذييل إلى ‹‹ قسم لا يزيد على المعنى الأول، وإنما يؤتَى به للتوكيد والتحقيق، وقسم يخرجه المتكلّم مخرج المثل السائر ليحقق ما قبله ››[5]، ويمكن أن نستنتج من خلال هذه التعريفات أن التذييل تعقيب جملة بجملة مشتملة على معناها، تتنزل منزلة الحجة على مضمون الجملة وإثباتها، وبذلك يحصل تأكيد معنى الأول في الجملة الأولى، أو يحقق ما جاء في أوّل الكلام، هذه الظاهرة تكمن في عجُز البيت الشعري الذي قد ينهيه الشاعر بضرب مثل من واقع الحياة، ‹‹ وهو أن يُؤتَى بعد تمام الكلام بكلام مستقل في المعنى الأول؛ تحقيقا لدلالة منطوق الأول، أو

---

(1) ــ البوارح: من الطيور التي يتفاءل بها العرب، والواحد بارح،والغداف:الغراب،والغراب تتشاءم منه.

(2) ــ النابغة الذبياني،الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط3، 1416هـ / 1996م ، ص105.

(3) ـ ابن منظور، لسان العرب، مج11، مادة (ذ،ي،ل) ص260.

(4) ــ ابن أبي الإصبع تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر،وبيان إعجاز القرآن،تح: حفني محمد شرف ص387.

(5) ــ المرجع نفسه، ص387.

مفهومه؛ ليكون معه كالدليل ليظهر المعنى عند من لا يفهم، ويكمل عند من يفهمه››[1]، فهو زيادة في الدلالة، وزيادة في الإفهام، وزيادة في التوضيح والإبانة، ‹‹ وإذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية واتّضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها ـ فكان ذلك بمنزلة التّحجيل ـ زادت الفصول بذلك بهاء، وحسنًا، ووقعت في النفوس أحسن موقع ››[2]، حيث يضيف التذييلُ جمالا على بنية الجملة، وتأكيد المعنى على الأقلّ أو زيادة في الدلالة والتوضيح، فيفيض حسنا، وتأثيرا مما يجبر على المتلقي أن يتوقّف ويتأنّى ليتأمّل في معناه الحسن، وفي دلالته، وقد يكون العكس ‹‹ فيها ركاكة الحشو، وقبح التذييل، وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعضه ››[3] وهذا التذييل ‹‹ جارٍ مجرى المثل وذلك إن استقل معناه، واستغنى عما سبقه››[4]، وقد يكون مستغنيا عن الصدر، وقد يكون مستقلا عنه، ويمكن أن نستنتج من خلال جميع هذه التعريفات أن التذييل إتيان الجملة بعد جملة مشتملة على معناها للتأكيد، أي تجيء كعنصر خاص يمثّل حجة المعنى السابق، ويؤكّد مضمون الجملة الأولى .

ـ تجليات التذييل وجماليته في شعر ابن بقي

ومن جماليات التذييل في شعر ابن بقي هناك أمثلة كثير من نوع هذا الأسلوب كما يلي:

فلم أَعدَمْ وَإِيَّاهَا حَسُودًا   كَمَا لا تَعدَمُ الحَسنَاءُ ذامًا [5]

---

[1] ـ الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي،البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 68.
[2] ـ القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق ،ص270.
[3] ـ المرجع نفسه ، ص نفسها.
[4] ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص373.
[5] ـ الديوان، ص119.

نلحظ تذييل البيت بـ " كَمَا لا تَعدَمُ الحَسنَاءُ ذامَا"، إذ ختم بيته بمثل عربي يدل على وجود ذامّ للحسناء مهما كان جمالها، كما لم يعدم وحبيبته حسودا.

فهلاَّ أقَامُوا كالبُكَاءِ تَنَهُّدِي إذَا مَا بَكَى القمْرِيُّ قَالُوا تَرَنَّمَا [1]

نلحظ تذييل البيت بـ ' إذَا مَا بَكَى القمريُّ قَالُوا تَرَنَّمَا' يشبه المثل، وقد ختم به بيته، وهو محمل بمعنى، وفيه دلالة بلاغية مهمة جدًّا، بمعنى لم يدركوا بكاء القمري وشقاوته، حيث حسبوه يغنّي.

وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجَعُ بَعْدَ آوِنَةٍ إلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ العير للْوَتَدِ[2]

ذيّل الشاعر هذا البيت بـ ' يَرْجَعُ بَعْدَ آوِنَةٍ إلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ العير للْوَتَدِ ' وهذا التذييل غير مستقل عن الصدر ،بل يرتبط به ارتباطا وثيقًا، لكنه في شكل مثل يحقّق غايته في البيت الشعري.

وجاء في شعره أيضا:

لَمْ يَكْسُكُمْ مِنْ ثِيابِ الخزيِ أسْبغِهَا إلاَّ اتِّقَاؤُكُمْ للصّدْرِ بِالكَفَلِ [3]

نلحظ تذييل البيت بـ' إلاَّ اتِّقَاؤُكُمْ للصّدْرِ بِالكَفَلِ ' وهو في شكل مثل، ضربه الشاعر للذين لا يتقدّمون أثناء المعركة مثل الأبطال، بل يفرّون من أعدائهم، ويتقون ضربات السيوف بمؤخّراتهم لأنهم جبناء، ولكن يحتاج العجُزُ لصدر البيت حتى يفهم معناه، ونتدرك دلالته.

وفي قوله:

ضِدَّانِ يَنْعَمُ جِسْمُ المَرْءِ بَيْنَهُمَا كَالْغُصْنِ يَنْعَمُ بَيْنَ الشَّمْسِ والمَطَرِ[4]

---

[1] ــ الديوان، ص 120.

[2] ــ المصدر نفسه، ص 82.

[3] ــ المصدر نفسه، ص 98.

[4] ــ المصدر نفسه، ص 90.

تمّ تذييل البيت الشعري بنوع خاص من النهاية والختم، بـ ' كَالْغُصْنِ يَنْعَمُ بَيْنَ الشَّمْسِ والمَطَر' حيث ضرب الشاعر مثلا لمتعة المرء في حياته، ومثّله بغصن ينعم بين أشعة الشمس الدافئة، وبين رذاذ المطر، وهو مثل حيّ، ومنطقي حيث ينتعش جسم المرء حقيقة مثل ذلك الغصن الذي يعانق الشمس، ويستمتع برذاذ المطر، وهو في نشوةٍ عارمة.

فَقُلتُ مِنْ حـنَقٍ لمَّا تَعـرَّضَ لِي — مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليَرْبُوعَ مِنْ نَفقِـهِ[1]

الشطر الثاني من هذا البيت ' مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليَرْبُوعَ مِنْ نَفَقِهِ' يشبه إلى حدٍّ بعيد شكل المثل، المصوغ في شكل استفهام، وقد ذيّل الشاعر به بيته ليشير إلى سهولة القبض على المنافق.

وأما في قوله:

بَيَاضُ عِرضٍ تَحَامَى الذَّمُّ جَانِبُهُ — لَيْسَ السَّوادُ بِأبْهَى مِنْهُ فِي المُقَلِ [2]

فقد تمّ تذييل البيت الشعري بما يشبه المثل بـ' لَيْسَ السَّوادُ بِأبْهَى مِنْهُ فِي المُقَلِ ' ومعناه أن السواد لا يكون جميلا إلا في مقل العين، وكأنه يقول إن العرض النقي ليس له مكان إلا عندي، وهو تذييل حسن في آخر البيت. وأما هذا البيت:

يَا أَقْتَلَ النَّاسِ أَلْحَاظًا وأَطَيبَهُمْ — رِيقًا مَتَى كان فيك الصَّابُ والعَسَلُ [3]

فقد تمّ تذييله باستفهام، هو قوله: ' مَتَى كان فيك الصَّابُ والعَسَلُ '، وجاء هذا السؤال في شكل مثل ضربه الشاعر لدلالته على عدم الإحسان إليه من طرف حبيبته التي كانت له معها تجارب مريرة، وفي هذا السؤال دلالة واضحة على علم الشاعر المسبق ببخل حبيبته طوال حياته .

---

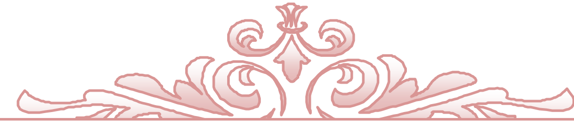
[1] ـ الديوان، ص 96.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 99.
[3] ـ المصدر نفسه، ص108.

لا يَـنـْفـَذُ العَزْمُ إلا أنْ تُـنَـفّـِذَهُ والسَّيْفُ يَكْهَمُ إلا فِي يَدِ البَطَلِ [1]

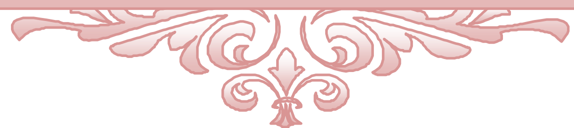
اختتم الشاعر بيته بمثل ' والسَّيْفُ يَكْهَمُ إلا فِي يَدِ البَطَلِ '، جاء هذا السؤال في شكل تذييل، يحيل على عدم جدوى السيف ــ مهما كانت صلابته وقوته ــ إذ لم يكن في يد بطل مغوار، مقدام، وشجاع.

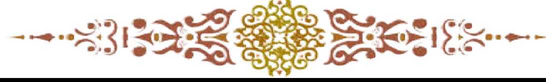
وعليه فهذه مجموعة من الأمثلة تثبت وجود ظاهرة التذييل في شعر ابن بقي، التي أضافتحسنا ورونقا في شعره .

(1) ــ الديوان، ص97.



الخاتمة





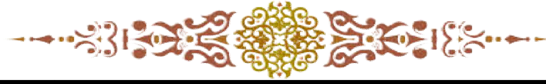
يعدّ الشاعر ابن بقي الأندلسي من أبرز الشعراء الأندلسيين الذين تركوا بصماتهم في الشعر العربي الأندلسي، وقد تميز أسلوبه عن الآخرين، من حيث:

ـ البنية الإيقاعية:

حافظ الشاعر ابن بقي الأندلسي في ديوانه على سمفونية الشعر العربي، وعلى مدى تناغم البيت إيقاعيًّا، وحافظ على وزن القصيدة، وهذه السمفونية ترتكز على التفعيلات من خلال تمسّكه ببحور الخليل الصافية، فكان وفيًّا للخليل الفراهيدي، حيث استخدم بحرين ' الوافر والكامل' في ثلاث عشْرة قصيدة، واستخدم من البحور المركّبة أربعة بحور' الطويل، البسيط، المنسرح، والخفيف' في سبع وعشرين قصيدة، ولم يستعمل المجزوء منها، وقد أسندها إلى أوزانها تامّة، مستخدما زحافاتها وعللها كي لا تظلّ على رتابة إيقاعية واحدة، ناسجا حركة موسيقية نغمية، وهذه الحركة تعكس أمزجته النفسية من حالة إلى حالة، وتعكس حركته وتنقّلاته التي لم تتوقّف من بلد إلى بلد، وتعكس تفاعلاته مع الأحداث التي عاشها بين الأندلس والمغرب، كما طوّع القافية ونوّعها بشكل لافت للنظر، فمنها المتواترة، والمتداركة، والمتراكبة، والقافية الوحيدة المتكاوسة التي تميّزت في قصيدة واحدة، وكانت كلّ القوافي مطلقة جميعها معبّرة عن حرية رؤيا، وفكر الشاعر، هذه القوافي المتنوعة المتعدّدة أحدثت تواترات إيقاعية، شكّلت نبضات نغمية في بنيتها الإيقاعية، مع ارتكاب بعض الضروريات الشعرية التي لم تخرج عن معايير الشّعر العربي، كما استخدم من الحروف المهموسة، والمجهورة وبخاصة حروف الروي معبّرة عن إحساسه، وخلجاته.

ــ المستوى التركيبي:

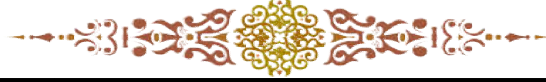
حاول البحث أن يتطرق إلى عناصر بنية الجملة، وأركان التراكيب في أشعار ابن بقي الأندلسي، ولأن الأصل في العربية هي الجملة الفعلية التي جاءت في ثلاثة أزمنة منها الماضي الذي حمل أحداث وأحاديث عاشها، وأخرى مضارعة دالة على الحضور والاستمرار معبّرة عن الحركية والاضطراب، فقد حفلت قصائده بالجمل الفعلية وأنواعها المعبّرة عن نفسية الشاعر الذي لم يستقر في مكان واحد، مثل الجمل المنفية وأنواعها معبرة عمّا يحسه الشاعر



من نفي اجتماعي، وسياسي، وأما الجمل المؤكدة وأنماطها فقد جاءت دالة على إرادة تأكيد ذاته في عصره، وذلك باستخدام إنّ، أو باستخدام قد ولقد، أو باستخدام القسم، كما تميز بظواهر لغوية كالحذف، مثل حذف المفعول، ولاحظنا الجمل الاسمية مثل جملة المبتدإ والخبر، وكذلك الصفة والحال، والنظر إلى حالاتها ومواضيعها، ولأن الأسلوبية تحاور وتكشف عن مظاهر هذه العناصر، والتّأمّل في أمرها فقد أوليناه متسعا من البحث وتوصلنا إلى أن نصوص الديوان تتميز بمجموعة من الظواهر التي تبرز قوّة الشاعر وتفنّنه، وطاقته البلاغية من خلال الانزياحات، والتقديم والتّأخير، والحذف، مما جعل أسلوبه يتميّز بظواهر على مستويات بنية الجملة بالإضافة إلى أساليب إنشائية أخرى مثل الأمر، النهي، النداء والاستفهام، تتجاوز إلى ما تحمله من أغراض بلاغية، وهي تدلّ على تجربة الشاعر الفنية.

ـــ المستوى الدلالي:

بحثنا في البنية البلاغية، تلك التي تمثلت في التشبيه وأنواعه، والاستعارة وأقسامها، والكناية وأضربها، حيث تعرضنا لكل منها بأمثلة من شعر ابن بقي الأندلسي، ملتمسين جماليات كل شقّ منها، وما مدى إبداع الشاعر في تشكيلها، كما عرّجنا على الحقول الدلالية الكثيرة المتعدّدة والمختلفة، وحاولنا التطرّق إليها حقلا حقلا، ففي حقل جسم الإنسان كرّر لفظة العين بالدرجة الأولى لأنها عنصر من عناصر المحاورة، وتحمل ما بداخل الإنسان من حزن وفرح، ومن رفض أو قَبول، وجاء القلب في المرتبة الثاني لأنه المحرِّك العاطفي والفيزيائي الأوّل في الجسم وهو مركز الحب، أمّا في حقل الحيوان فقد ركّز على الخيل لما تحمله من أصالة وشرف، ثمّ الغزال لما يتمتّع من جمال ورقّة، ثمّ الحمام لما يحمل من دلالات الغنائية، واللطافة، ومرسول حب، ومناجاته من طرف الشعراء القدامى، وفي حقل النبات ركّز على أطايب الروائح كالورد والنرجس والأقاحي نظرًا لرومانسيته، ولم يذكر الطرفاء إلا مرةً واحدة في سياقها، كما كشف البحث عن حقل الشخصيات التاريخية والأدبية ودلالاتها التي تحيل عليها بصورة عامة، أمّا في في حقل الأزمنة فقد ركّز على لفظة الدّهر



بدلالاتها المتعدّدة يحمّله فيها شقاوة البشر، ومن خلال هذه الحقول تمت معالجة المستوى الدلالي.

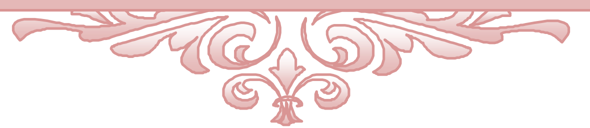
- **الظواهر الفنية:**

ومن الظواهر الفنية التي طغت على شعر ابن بقي الأندلسي نذكر التناص الذي حضر بقوة، وبخاصة مع الشعر المشرقي، وهذا بعدما تتبعناه تاريخيا، حيث تناول البحث معنى السرقة، ومفهومها عند القدامى، ومعنى التناص في المفهوم الحديث، فاكتشفنا في هذا الديوان أن الشاعر تعامل مع التناص بكلّ مستوياته المعروفة الاجترار ي، والامتصاصي والحواري، واستخدم كلّ أنواعه الديني، والأدبي والتاريخي، وقد استطاع أن يوفّر متعة مميزة عبر آلياته مثل التمطيط، والشرح، والتكرار، والإيجاز، وقد برزت جمالية هذا التناص في تناصه مع الشعر الجاهلي وبخاصة مع المعلقات، وبعض القصائد المشهورة، ومع الشعر الأموي، ومع الشعر العباسي، وقد ظلّ متأثّرًا بعظماء الإبداع كأبي تمّام والمتنبّي، وهذا يعود إلى موسوعته المعرفية، واطّلاعه على الإبداعات الشعرية العربية المشرقية التي سبقته ممّا أكسب تناصاته جمالية مميّزة .

أما الظاهرة الثانية نقصد بها التذييل، الذي يعد من عناصر التماسك النصي على مستوى التركيبي والدلالي، حيث يستوي المعنى في صدر البيت ويذيّله في عجزه لتأكيد المعنى، ويعد التذييل أداة تفنن لدى الشاعر، وفي شعر ابن بقي اهتدى البحث إلى ثلاثة أنواع من التذييل، فالأول كان في صورة استفهام، والثاني جاء في صورة شبه مثل، والثالث في صورة مَثَلٍ كما وضّحنا بأمثلة لكل نوع، وكشفنا ما هي دلالته البلاغية، ولاحظنا أن الشاعر قد بعثها من جديد، وهذا من خلال توظيفه لها توظيفا فنيا بيّنا .



قائمة
المصادر والمراجع



*** القرآن الكريم برواية ورش**

*** الحديث الشريف ، صحيح مسلم والبخاري.**

أولا ـ المصادر :

ـ ابن بقي الأندلسي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،1971.

ثانيا ـ المراجع العربية :

ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5.

: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997.

ـ إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دسوق، ط1،2009.

ـ إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشلا،باتنة،ط1 ،1405 هـ /1985م.

: الغموض في الشعر العربي الحديث،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،1991.

ـ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضديةالعمالية للطباعة والنشر،صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986، ط1.

ـ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف.

ـ أبو حيان الغرناطي ، البحر المحيط في تفسير القرآن، تح: صدقي محمد جميل ، دار الفكر، ج1.

ـ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر،تقديم:أحمد الحوفي،وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر،الفجالة، القاهرة، ط2.

ـ أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، مؤسسةعمون للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط2،1420هـ /2000م.

ـ أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة،عالم الكتب،بيروت،لبنان، ط2، 1967.

ـ أحمد درويش،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع،القاهرة.

ـ أحمد بن فارس بن زكريا الرازي الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تح : عمرفاروق الطَّبَّاع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1،1414 هـ /1993م.

ـ أحمد مختار عمر،علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

: وآخرون،معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب،القاهرة،ط1،1429 هـ /2008م.

ـ أحمد الشايب،الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،مصر،ط8، 1966.

ـ أحمد أمين الشنقيطي، تح:محمدعبد القادر الفاضلي،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1423 /2002، ص149، وفي شرح المعلقات العشر، الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة،' مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلَّقات العشر' بيروت لبنان،1983.

ـ المرزوقي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح:غريد الشيخ،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م/1424هـ.

ـ المقري، أحمد بن محمد المقري،روضة الآس العاطرة في ذكر مَنْ لقيتُ مِنْ أعلام الحضَريين مراكش وفاس،تح: محمد سالم هاشم،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان.

: نفح الطّيب من غصن الأندلسي الرّطيب،وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، شرحه، وضبطه، وعلّق عليه: مريم قاسم الطويل/يوسف علي الطويل،دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ج4.

ـ أحمد زرقة، أصول اللغة العربية،أسرار الحروف،دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق، ط1،1993.

ـ الأزهر الزناد، نسيج النّصّ، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1993.

ـ أدرة بن جنف العُرادي الدّاغشتَانِي،نصيحة الإخوان في وجوب تجويد القرآن،تح: مصطفى الفليوني الشافعي،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،2017.

ـ الأعشى الكبير، ميمون بن قيس ، الديوان،تح:محمد حسين، مكتبة الأداب بالجماميزت، المطبعة النموذجية.

ـ الأعمى التطيلي،الديوان، جمعه وحقّقه وشرحه، محيي الدين ديب،المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان، ط1، 2014م.

ـ امرؤ القيس،الديوان، تح: محمد أبو الفضل،القسم الأول،رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، دار المعارف، ط4،1984م .

ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي،تح السيد أحمد صقر،دار المعارف،ط 4.

ـ آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة 'دراسة تطبيقية' ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون،الجزائر،1995.

ـ أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1 ،1423هـ /2002م.

ـ الباقلاني، إعجاز القرآن،،تح السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط5،1997 .

ـ بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج3.

ـ ابن بسّام، الذخيرة تح: إحسان عباس،الدار العربية للكتاب،ليبيا/ تونس،،قسم 2،مج2 .

ـ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة، الجزائر، ط1، 1428هـ/2006م.

ـ بشير خلدون،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني المسيلي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981. ـ انتصار خضر الدَّنَّان،ابن بقي الأندلسي، الديوان،جمع ودراسة، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1،1433هـ/،2012 م.

ـ ابن أبي بكر بن محمد جلال الدين السيوطي،الاتقان في علوم القرآن، تح شعيب الأرنؤوط، تعليقات مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسّسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1،1429هـ/2008م.

ـ تأبّط شرًّا، الديوان، جمع وتحقيق وشرح ذو الفقار شاكر، دار العرب الإسلامي، ط1 ،1404هـ/1984م.

ـ أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبدة عزام، دار المعارف،القاهرة، مج4، ط4.

ـ الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، 1423هـ/2003م.

: الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3،1969 .

ـ جرير، الديوان، شرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف،القاهرة، مج1، ط3 ،1986.

ـ جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري،إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2003 .

ـ ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، تح: محمد علي النّجّار،المكتبة العلمية،بيروت،ج1.

ـ الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،تح: أحمد شمس الدين،دار العلم للملايين، بيروت،ط1،1994.

ـ جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر:فريد الزاهي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1991.

ـ العلامة جلال الدين محمد بن محمد بن أحمد المحلّي، والعلامة جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السّيوطي،تفسير الجلالين، قدّم له وراجعه مروان سوار، دار المعرفة بيروت، لبنان،(د.ت)، الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2.

ـ الحاتمي أبوعلي محمد بن الحسين الحاتمي، الرسالة الموضحة، تح:محمد يوسف نجم، دار بيروت،1965.

ــ أبو الحسن حازم بن محمد حسن القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي،بيروت، لبنان، 1966م.

ــ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 .

ــ حسين عبد الحي قاعود،محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والرومي والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، سلسلة كتاب المعارف، عدد 11، ط2، 2005.

ــ حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا،ط1،دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، 2008.

ــ ابن حجّة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2، ص263.

ــ حسان بن ثابت، الديوان، شرحه وكتب هوامشه عبد.أ.علي مهنّا،دار العلمية،بيروت،لبنان، ط2، 1414هـ/1994م..

ــ حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لـ' شاكر السياب،المركز الثقافي،الدار البيضاء، المغرب، ط1،2002.

ـ حسين عبد الحي قاعود،محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والرومي والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر،سلسلة كتاب المعارف، ع رقم 11، ط2، 2005

ــ حصّة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا،ط1، دار كنوز المعرفةالعلمية، عمان، الأردن، 2008.

ــ الحكم بن أبي الصلت، الديوان،جمعه ووقف على طبعه بشير يموت، المطبعة الوطنية بيروت، ط1، 1352هـ/ 1934م .

ـ الحُطَيئة، الديوان، شرح السكيت والسكري، تح: نهمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1967.

ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العَروض والقوافي، تح: الحسَّاني حَسَن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415/1994هـ.

ـ الخنساء، الديوان، اعتنى به وشرحه حمدُو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1425هـ /2004م.

ـ الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازي، نهاية الإيـجاز في دراية الإعجاز، تح نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2004م.

ـ الرازي، مختار الصحاح، تح مكتبة لبنان، 1986.؟؟

ـ رحمن غركان، مقومات عمود الشعر،الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2004.

ـ ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت، لبنان، ط1،ج2،1422هـ/2001م.

: قراضة الذهب في نقد أشعارالعرب، تح: منيف موسَى، دارالفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

ـ ابن الرومي، علي بن العباس بن جُرَيح، الديوان،،ضبط نصوصه وعَلَقَ حواشيه وقدّم له: عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان، ط1،1420هـ/2000م، مج3.

ـ ريمون طحان،الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2،1981م.

ـ زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح الديوان أبو العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة،مطبعة الغوثاني، دمشق، ط3،1428هـ/2008 م.

ــ الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة،' مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلّقات العشر' بيروت لبنان،1983.

ــ أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة،تح أحمد عبد المنعم البردوني،الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع القاهرة.

ــ المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام،تح:غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م/1424هـ.

ــ منذر العياشي،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2015م /1436هـ .

ــ ابن المعتزّ، عبد الله بن محمد المعتزّ بالله بن المتوكِّل(ت296هـ/909م،) كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ/2012م.

ــ موسى ربابعة،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع،ط1،2014.

ــ ميس خليل محمد عودة،تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي،دار جليس الزمان للنشروالتوزيع،عمان، ط1، 2011.

ــ سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

ـ السّجلماسي، أبو محمد السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح:علال الغازي مكتبة المعارف الرباط، ط1 ،1401 هـ/1980م.

ـ السّراج الطوسي،اللمع في التصوّف،تح:عبد الحليم محمود/ و طه عبد الباقي سرور، دار الكتب العلمية الحديثة، مصر، 1960.

ـ السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي،المكتبة العصرية،صيدا، بيروت.

ـ سعد أبو النجا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية منهج وتطبيق، منشأة معارف، الإسكندرية، القاهرة..

ـ سعد الدين كليب ، وعي الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، سوريا، دط ، 1997..

ـ سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، ط3 ،1412هـ/1992م .

ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1989 .

ـ أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطابي السبتي، بيان إعجاز القرآن،تح محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر ،ط3،1976.

ـ السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر،منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2،2008.

ـ ابن سنان الخفاجي،أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي،سر الفصاحة،ط1، دار الكتب العلمية بيروت،لبنان،1972م/ 1402هـ .

ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، الكتبة العصرية،صيدا، بيروت.

ـ سيد قطب،مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر،تقديم محمد مهدي علام، منشورات الجمل،كولونيا، ألمانيا، ط1،1996.

ـ السيّد محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس،تح: محمود محمد الطناحي، منشورات التراث العربي،1413هـ/1993م .

ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن.

ـ الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر.

ـ الشريف الرضي، الديوان.

ـ شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 م.

ـ شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة، القاهرة،ط2، 1978.

: مدخل إلى الأسلوب،مكتبة لسان العرب، ط1 ،1402هـ/ 1982 م.

: دائرة الإبداع' مقدمة في أصول النقد' مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، ط1، 1429 هـ،2008.

ـ شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،تح: علي بو ملحم، وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ/2004م،ج7

ـ الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، راجعه سالم شمس الدين،المكبة العصرية، ط1، 2005، ج3.

ـ الصَّفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، كتاب الوافي بالوفَيَات، تح: أسد بن إبراهيم، أيدكين البندقدَّار، اعتناء يوسف فان إس، دار صادر، بيروت لبنان، بمساعدة:دار النشر فرانزشتو تغارت، 1411هـ/1991م، ط3،ج9.

ـ صفيّ الدين الحِلِّي، الديوان، دار صادر، بيروت،لبنان.

ـ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة، ط1،1998.

ـ طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي،الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع،الأسكندرية، القاهرة، 1998.

ـ ابن طباطبا، محمد أحمدبن طباطبا العلوي،عيار الشعر،تح عباس عبد الساتر،مراجعة نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط2،2005م/1427هـ.

ـ الطّبري، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير القرآن، 'جامع البيان عن تأويل آي القرآن' تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع عبد السند حسن يمامة، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، ط1، 1422 هـ/2001 م،ج11.

ـ طرفة بن العبد، الديوان،' شرح الأعلم الشمنتري'،تح: درية الخطيب، لطفي الصّقّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت لبنان، دائرة الثقافة والفنون،دولة البحرين، ط2، 2000.

ـ طه الهاشمي،تاريخ الأديان وفلسفتها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.

ـ ابن عبد البر، بهجة المجالس وأنس المجالس،تح: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ج2، ص 113.

ـ ابن عبد ربه، العقد الفريد تح مفيد محمد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان ،4118هـ /1998م .

ـ عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1،1415هـ/1995م.

ـ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صادرللنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002 .

ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1992.

ـ عبد الرحمان بن خلدون، المقدّمة،تح:عبد السلام الشدّادي،بيت الفنون والعلوم والأداب،ط1،الدار البيضاء، 2005، ج5.

ـ عبد الله حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2013.

ـ عبد الرحمان تبرماسين، العَروض وإيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر والتوزيع،القلاهرة، ط1، 2003.

ـ أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخزومي،إبراهيم السّامرائي،ج3،[باب الحاء، والذال].

ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط4، 1993.

ـ عبد الملك الثعالبي النيسبوري أبو منصور، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية.

ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.

ـ عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر،2002.

ـ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفاق،ط1،1420 ه/2000م.

ـ عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، اعتناء وتعليق أغناطيوس كراتشقُوفسكي،دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402 ه /1982 م.

ـ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العربية السعودية،ط1، 1405ه /1685م

ـ عبد الوهاب زيد، رؤى الساعة الصفر، منشورات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، مطابع عمار قرفي، باتنة، الجزائر1990.

ـ عبدة الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضةالعربية، بيروت.

ـ عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر الجزائري المعاصر،منشورات الجامعة الأردنية.

ـ عدنان حسين قاسم، التصوير الفنّي'رؤية نقدية لبلاغتنا العربية' الدار العربية للنشر والتوزيع، نصر، القاهرة،2000 .

ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر' قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية' ط3،دار العودة، بيروت، لبنان،1981.

: الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي، القاهرة،2000 .

ـ علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل (الأصول)، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط3،1977.

ـ علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط1،1968.

ـ علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر،ط1 ،2007.

ـ ابن عقيل الهمذاني،شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،دار التراث النشر والتوزيع القاهرة،دار مصر للطباعة، ط 20.

ـ عمر أبو خرمة، نحو النّصّ (نقد النظرية..وبناء أخرى)،عالم الكتب الحديثة،أربد، الأردن، 1435 هـ /2004 م.

ـ عنترة بن شداد، الديوان، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طَرَاد، دار الكتاب العربي،بيروت، ط1، 1413هـ/ 1992م.

ـ عيسى لحيلح ، ديوان 'غفا الحرفان'، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1986.

ـ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2006/1426,1427م، ج2.

ـ كثير عزّة ، الديوان،جمعه وشرحه إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، لبنان،1391 هـ /1971 م.

ـ كمال بشر، علم اللغة العام،الأصوات، دار المعارف، القاهرة،1998.

ـ كعب بن زهير،الديوان، تقديم:شركة دارالأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1994 م/1414هـ.

- المبرّد، أبو العباس محمد بن زيد المبردّ،الكامل في اللغة والأدب،عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،صيدا بيروت،1425ه / 2004م.

- المُتنبّي، أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبّي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1403 ه/1983م.

- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية،،المكتبة العصرية صيدا، بيروت،1425ه/2005م.

- محمد بنيس، سؤال الحداثة بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1988، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب.

- محمد بن أيدمر المستعصمي(ت710ه)،الدّرّ الفريد وبيت القصيد، تح:كامل سلمان الجبُّري، دار الكتب العلمية بيروت،لبنان، ط1،2015 .

- محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّرِي، كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات،تصحيح أرثر يوحنا أربري(ARTHEUR JOHN ARBERRY° ، مكتبة المتنبي القاهرة، ط1

- محمد بن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تح:محمود محمد شاكر،دار المدني،جدة.

- محمد بن محمد الدّمنهوري،الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العَروض والقوافي،نسخة إلكترونية.

- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية،منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996.

- محمد خان، لغة القرآن الكريم،دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة،دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،ط1،2004.

- محمد مقتاح: تحليل الخطاب الشعري،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط1، 1985.

: تحليل الخطاب الشعري'استراتيجية التناص' المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء /بيروت 1992.

ـ محمد كريم الكوّاز،علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أفريل،ليبيا،ط1، 1426هـ .

ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،مكتبة لبنان ناشرون، مطبعة دار بونار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.

ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري،تأويل مشكل القرآن،علّق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

ـ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية، منشورات دار سال، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء، ط1،1991.

ـ محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3،2001.

ـ محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977 .

ـ محمد عبد المطلب، قضايا الحداثةعند عبد القاهر الجرجاني،مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1،1995.

ـ مراد عبد الرحمان مبروك،من الصوت إلى النص: نحونسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار وفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، ط1،2002.

ـ محمد عزّام،النصّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا،2001.

ـ محمد علي المحلّي، الجوهرة الفريدة في بناء القصيدة، حققها وقدم لها وشرحها شعبان صالح، دار الثقافة العربية ، القاهرة، ط1410،1هـ/1990م .

ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

ـ محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات،مكتبة الآداب،القاهرة، 1428هـ/2007م..

ـ محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت، ط1، 1426هـ/2005م.

ـ محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة،دار قباء للطبع و للنشر والتوزيع،القاهرة.

ـ مسلم بن الوليد صريع الغواني،شرح ديوان صريع الغواني،تح:سامي الدّهّان،دارالمعارف، القاهرة،مصر ، ط3.

ـ المفضل الضّبّي، المفضليات،تح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون،،دار المعارف،القاهرة مصر ، ط7.

ـ ابن مضاء القرطبي،كتاب الردّ على النحاة،نشره وحققه شوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 1366هـ/ 1963م.

ـ مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه،دار الرائد العربي،بيروت، لبنان،106هـ/1986م.

ـ موسى بن محمد بن محمد الملياني الأحمدي،المتوسط الكافي في علمي العَروض والقوافي، بيروت، ط1969،2.

ـ نازك الملايكة،قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط8،1989.

ـ النابغة الذبياني،الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط3، 1416هـ /1996م.

ـ ابن النجّار البغدادي،ذيل تاريخ بغداد، تح: مصطفى عبد القادرعطا،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ج19 .

ـ نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري بن الأثير أبو الفتح ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، مطبعة المجمع العلمي، 1375هـ.

ـ أبو نواس، الديوان .

ـ نور الدين السّد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دارهومه للطباعة والنشروالتوزيع،الجزائر،ج1، 2010.

ـ فاطمة البطال بركة،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون.

ـ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،تق طه وادي،مكتبة الأداب،القاهرة، 1425 هـ/2004م.

ـ فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي'نشأته، فنونه،صفاته'، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1927.

ـ فراس السواح،لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدين،والأسطورة،دارعلاء الدين،دمشق، ط6،1996.

ـ أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني،مج1،ط3،تح إحسان عباس،دار صادر، بيروت، لبنان، 2008 .

ـ فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط9،2004.

ـ الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، ربيع الأبرار وفصوص الأخبار في المحاضرات، تح: طارق فتحي السيد،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ج2،1971.

: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السّود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ج1،ط1،1419هـ 1997م.

: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل، في وجوه التّأويل،ج1.

ـ القاضي علي عبد العزيز الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح محمد أبوالفضل إبراهيم،علي محمد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 996م .

ـ أبو القاضي أبو العباس أحمد بن محمد الجرجاني الثقفي(ت 427هـ)،المنتخَب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، مطبعة السعادة، القاهرة، 1326هـ/1908م، ط1.

ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء،تح: مفيد قميحة،ومحمد أمين الضاوي،دار الكتب العلمية،بيروت،2000.

ـ قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان..

ـ قيس بن الخطيم،الديوان،حققه:إبراهيم السامرائي،أحمد مصلوب،مطبعة العاني،بغداد،ط1، 1381هـ.1962م.

ـ ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العرية، صيدا، لبنان، 1424هـ/2004م.

: مُغْنِي اللّذَبيب عن كتب الأعاريب، تح:محمد محيى الدين عبد الحميد،المكتبة العربية، صيدا، لبنان،1411هـ/1991م، ج2.

ـ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر،تح:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،ط1 ،1371ه/1952م .

ـ ابن الوأواء الدمشقِي، الديوان، المجمع العلمي، دمشق .1954.

ـ يحيى بن حمزة العلوي،الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،مطبعة المقتطف، القاهرة،1914م، ج2.

ـ يحيى بن مدرك الطائي، حاتم الطائي بن عبد الله الطائي وأخباره، برواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال،مطبعة المدني، المطبعة السعودية بمصر.

ـ ابن يعيش، شرح المفصل،إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، ج1.

ـ يوسف بن أبي بكربم محمد بن علي السكاكي،مفتاح العلوم،تح: نيعم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 ،1403 ه/1983م.

ـ يوسف أبو العدوس،الأسلوبية، الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشروالتوزيع والطباعة،عمان، ط2، 2010م/ 1430ه.

ثالثا ـ المراجع المترجمة:

ـ بول فاير وكريستيان بابليون، مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة،المركز الثقافي العربي،1992.

ـ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب،ط2،1972.

ـ تشارلز تشادويك، الرمزية، تر:نسيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1992.

ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط1،1986.

- رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري، ط1،2002 .

- ستيفن أولمان: دور الكلمة، تر: مال بشر، دار غريب،القاهرة، ط2.

- فرناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

- ف.ر.بالمر،علم الدلالة إطار جديد،تر:صبري إبراهيم السّيّد، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 1995م .

- هنريش بليت،البلاغة والأسلوب(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، بيروت، لبنان،1999.

رابعا – المعاجم والقواميس :

- أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مطبعة التقدم العلمية، مصر.

- أحمد مختار عمر معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب، ط1، 2008 .

- بدوي طبانة،معجم البلاغة العربية، دار المنار وجدة، دار الرفاعي،الرياض،ط2، 1407هـ/ 1988م.

- بطرس غالي،محيط المحيط 'قاموس عربي مطوّل' مكتبة لبنان، بيروت،1998.

- جميل صليبا،المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني بيروت،لبنان، دار مكتبة المدرسة بيروت،لبنان، 1982،ج1.

- سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دارالكتاب اللبناني،بيروت،ط1، 1405 هـ /1985م

ـ سهيل إدريس، المنهل العربي، منشورات دار الآداب، بيروت لبنان .

ـ ابن سِيدَة، أبو الحسن علي بن اسماعيل بن سيدة المُرْسِي ابن سِيدَة(ت458هـ)،المُحْكَم والمحيط.

ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابدي، القاموس المحيط، دار الحديث،القاهرة، نسخه منقّحة وعليها تعليقات الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي،راجعه واعتنى به:أنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، 1429هـ/ 2007،

ـ مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،ط2، 1984.

ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر،ط1.

ـ مصطفى الشيخ مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية،مكتبة الشروق الدولية،القاهرة،ط1، 2011.

خامسا ــ المـجلات والدوريات :

ـ مجلة العلوم الإنسانية،جامعةمحمد خيضر،بسكرة، ع2،جوان 2002.

ـ مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر، ع6، جوان، 2004.

ــ مجلة المعرفة'، عدد 196، حزيران 1978،.

ـ مجلة آداب البيروتية، ع1،كانون الثاني'يناير'، 1961.

ـ مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5،مارس 2006.

ــ مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري العدد1،2004،جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة.

ـ مجلة المنافذ الثقافية،ع2،كانون الثاني،2013.

ـ مجلة الن'ا'ص، كيلة الأداب واللغات، جامعة جيجل، ع9، مارس 2010.

سادسا ـــ المواقع الإلكترونية :

ـ uobabylon.edu.iq/.2019 /06/04 يوم ،00د15س الساعة .

ـ HTTP/WWW.awu.dam.org/ trath ind/TURATH.HTM

ـ Https/alarab.co.uk.. 2020/04/10 يوم .30د21سا الساعة

ـ poetry letters.com/ mag. 2020/06/18 يوم ،15د 22سا الساعة. .

ـ diwanalarab.com .2020 /06/20 يوم ،03د19س الساعة، ـ

سابعا ـ كتب باللغات الأجنبية :

LAURENT **J**ENNY, LE STYLE, 2011

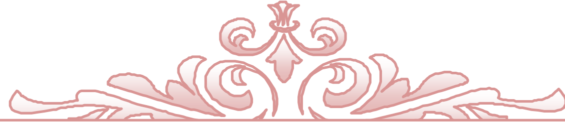
ـ **W**ALCS, **K**ATIE. A.DICTIONARY OF STYLISTICS,

ـ .**R**EBERT **M**ARTIN, QU EST CE QUE LE STYLE ,AVRIL 1994.

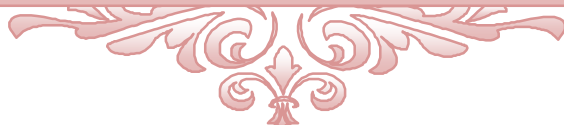
ـ **R.J**AKOBSON, ESSAYS DE LUNGUISTIQUE GENERALE, LES FONCTION DE LANGAGE .

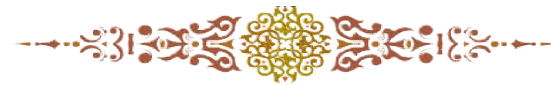
ـ **D**e **B**uffon à Danton : “L'HOMME MEME” ET LES CAS D'ESPECE », LITTERATURE , PARIS, 2005, n° 137,

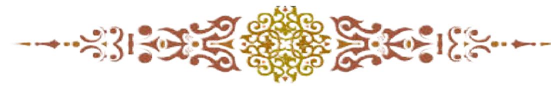
ـ **F**ERDINAND DE **S**AUSSURE,COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE , EDITION TALANKIKIT.BEJAIA.2002.P 22.

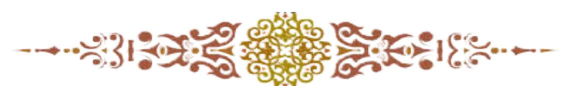


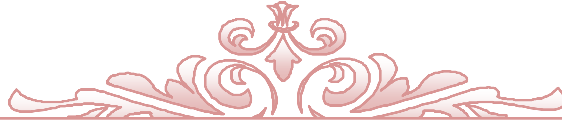
فهرس الموضوعات





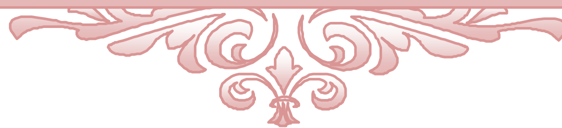






ملخص البحث

باللغة العربية و الانجليزية



ملخص البحث باللغة العربية

حاول البحث أن يتطرق إلى أسلوب الشاعر ابن بقي الأندلسي، وأن يحيط ببعض عناصره على مستويات متعددة مثل البنية الإيقاعية التي حافظ فيها على سمفونية الشعر العربي، وألف على البحور الخليلية، وتناغم البيت إيقاعيًّا، متكئا على الأوزان المعروفة، من خلال تمسّكه ببحور الخليل الصافية، واستخدم من البحور المركّبة أيضا، كما طوّع القافية ونوّعها بشكل لافت للنظر، وقد أسندها إلى أوزانها تامّة، مستخدما زحافاتها وعللها فتنوّعت إيقاعياتها، وهذه االتي عكست مزاجه النفسي من حالة إلى حالة، كما تزيّن شعره بالحروف المهموسة، والمجهورة وبخاصة في حروف الروي معبّرة عن إحساسه، وخلجاته.

وعلى مستوى تركيبي في بنية الجملة، التي تشكلت في ثلاثة أزمنة منها الماضي الذي حمل أحداثا عاشها، وأخرى مضارعة دالة على الحضور والاستمرار معبّرة عن الحركية والاضطراب، ومن أنواعها المنفية المعبرة عم يحسه الشاعر من نفي اجتماعي، وسياسي، ومنها المؤكدة المعبرة عن ذاته في عصره، وذلك باستخدام أدوات التوكيد والقسم، وتميز شعره بمجموعة من الظواهر التي تبرز قوّة الشاعر وتفنّنه، وطاقته البلاغية من خلال الانزياحات، والتقديم والتّأخير، والحذف، مما جعل أسلوبه يتميّز على مستوى بنية الجملة، بالإضافة إلى أساليب إنشائية أخرى كالأمر، والنهي، والنداء والاستفهام، وما تحمله من أغراض بلاغية،متمثّلةُ في التشبيه، والاستعارة، والكناية،مبرزةً الطاقة الإبداعية في تشكيلها، وعرّج البحث على الحقول الدلالية الكثيرة المتعدّدة والمختلفة.

كما توقفنا عند بعض الظواهر الفنية التي تميّز بها شعره مثل

التناص وجماليته، حيث تعامل الشاعر مع النصوص المسبقة بكلّ المستويات المعروفة، الاجتراري، والامتصاصي والحواري، واستخدم آلياته مثل التمطيط، والشرح، والتكرار، والإيجاز، هذا التناص مع الشعر العربي القديم، ومع القصائد المشهورة .

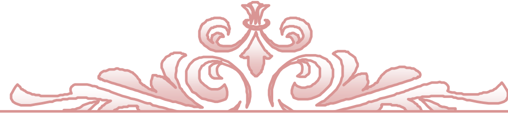
ملخص البحث باللغة الانجليزية

Abstract

The research tried to touch on the style of the poet Ibn Baqi Al-Andalusi, and to surround some of its elements on multiple levels, such as the rhythmic structure in which he preserved the symphony of Arabic poetry, he wrote on the Khalil Sea's rhythm and harmony rythmic of the line. relies on the known types, by sticking to the pure Khalil's Sea rhythm, and using the compound seas rhythm as well, as he remarkably adapted the rhyme and diversified it, And he assigned it to its full weights, using its causes, so its rhythms varied, and this reflected his psychological mood from case to case, and he adorned his poetry with whispered, resounding letters especially,

the letters of the narrator expressing his feeling, and his moods. On a synthetic level in the structure of the sentence, which was formed in three times, including the past carrying events he lived, and the present indicative of presence and continuity, expressing movement and turmoil, and among its types of exile express what the poet senses of social and political negation, including the confirmed expressive of himself in his time by using the tools of emphasis and oath, his poetry is distinguished by a set of phenomena that highlight the poet's strength and artistry, and his rhetorical energy through displacements, introduction, delay, and omission, which made his style distinguished at the level of the sentence structure, in addition to other structural methods such as the command, the prohibition, the appeal and the question, and the rhetorical purposes it carries, represented in simile, metaphor, and metonymy, highlighting the creative energy in its formation, and the research referred to the many multiple and different semantic fields.

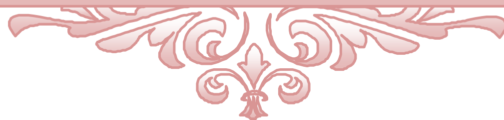
We also stopped on the artistic phenomena that distinguished his poetry, including intertextuality and its aesthetics, as the poet dealt with pre-texts at all known levels, rumination, absorptive and dialogical, and used his mechanisms such as stretching, explanation, repetition, and brevity, this intertextuality with ancient Arabic poetry, and with famous poems, as for the second artistic phenomenon, it appears using the symbol through the fertile suggestion that enables it to communicate with the other without ambiguity.



الملحق

الشاعر ابن بقي الأندلسي

حياته وآثاره



الشاعر ابن بقي الأندلسي حياته وآثاره

من عادة الدارسين ينسبون الفترة الأدبية إلى الحكم السياسي فقالوا " الأدب الأموي/ العباسي" وعلى هذا المنوال قسّم المؤرخون عهد الحكم العربي في الأندلس إلى أقسام حسب التغيرات السياسية التي مرّت بها فترات حكّامها؛ وهي: عهد الولاة، عهد الإمارة، ملوك الطوائف، دولة المرابطين، دولة الموحدين، وبني الأحمر، والدارس للعصور الأندلسية يلاحظ أن الأدب الأندلسي تأثر بالأحوال السياسية، حيث ازدهر في عصر ملوك الطوائف؛ لأن كل شاعر اتصل بحاكم يدافع عنه، كما أن الطبيعة الأندلسيّة أثرت في الشعر الأندلسي من حيث اللغة والأسلوب، والموضوعات، ومن بين الشعراء الذين برزوا الشاعر ابن بقي الأندلسي' 463هـ/540هـ' الذي عاش ما يقارب نصف عمره من أواخر القرن الخامس، والنصف الثاني من النصف الأول من القرن السادس، وهي مرحلة مهمة من (عصر المرابطين هذا كان زاخرًا بالشعراء والعلماء والفلاسفة والمؤرِّخين والجغرافيين والأطباء، وفي مقدّمتهم شاعرٌ وشّاحٌ أتحف العربية بفنّه الشعري، وهو ابن بقي الأندلسي)[1] ؛ الذي تميّز في فنّي الشعر والموشّح، لذلك اخترنا أن نبحث في حياته وسيرته وآثاره في خضمّ هذا التفاعل في الحياة الأندلسية .

<u>الحياة الثقافية والأدبية في عصر ابن بقيّ الأندلسي :</u>

بعد أن اختلطت الملل والنحل من الأسبان واليهود والعرب، وتأثر هذا بهذا وبذاك، في جميع الجوانب الحضارية، والثقافية، والأدبية، ومارسوا معا العادات والتقاليد، والطقوس، وتعلموا اللغات والكتابات، ومن جهة أخرى جمال الأندلس وطبيعته الخلابة المميزة، وحسن فضائه، ورونقه الفاتن، وروعته المدهشة، وهذه الطبيعة الأندلسية كانت على طول الفصول فاتنة، رائعة، تعانق النفوس ببهائها، وتغازل الأرواح بأطيابها، وتذهل العيون بأنواع حدائقها وبخاصة عيون الشعراء، وتلهم مخيلتهم الإبداعية باخضرارها الدائم، ونسيمها العليل إنها الملهمة التي لا تعرف البخل، فظلّت تشعل وجدان الشعراء وتوهجهم، تشحذ خيالهم، فيرسمون باللغة لوحات شعرية صادقة، تفصح عن سعادة الحياة المضمّخة بقصائد الحب، والتّغزّل، مصوّرة مجالس اللهو والسّهر ناطقة بأنس الجواري والغواني والمغنيات، وهن تتدللن في غنج، حيث تعاطوا الخمر ووصفوها في صور شتّى، وفي عصر آخر نظرًا للأحداث نظموا المراثي فأبدعوا، وقالوا متفاخرين بأنفسهم حتي حيّاهم الفخر كما قيل، ونظموا المدح فجلبوا ممدوحيهم ونالوا منهم، ونظموا الهجاء فأثّروا في مهجوهم، وأروع ما نسجته

أخيلتهم، في وصف الطبيعة التي ملكت عقولهم، وهكذا نلاحظ أن الشاعر الأندلسي يتفاعل مع بيئته، ومع ظروف الحياة المتميزة، ومع الطبيعة الساحرة، التي كانت مؤثرة فيه، فانفعل معها، وابن بقي الأندلسي أحد الشعراء الأندلسيين الذين تأثروا بها وانفعلوا ، ونظموا شعرا وموشحات، فمن هو، وماهي آثاره ؟؟.

1 ـ ولادته :

اختلف مؤرخوا الأدب في اسم أبيه كما اختلفوا في المدينة التي ولد فيها، ولا يُعرف شيء عن بقية أفراد أسرته، وكذلك عن طفولته وصباه، لم نجد في أيّ مؤلَّف تاريخ ومكان ولادته، لكن هناك محاولات تقترب من معرفتهما من دون تأكيد ،(أستطيع أ ن أحدد على ضوء ما ذكر ابن بسّام في الذخيرة حيث قال : إنّ ابن بقي خرج من مدينة طليطلة أثناء محنتها وهو صغير السّنّ ويعني ذلك أن عمره كان حوالي الخامسة عشرة من عمره، وكان سقوط مدينة طليطلة عام 478هـ/ 1085م، واستنادا إلى ذلك تكون سنة ولادته التقريبية 463هـ / 1070م)[2] ، وهذا ما ذهبت إليه انتصار خضر الدَّنَّان في مؤلَّفها (ديوان ابن بقي الأندلسي جمعًا ودراسةً) [3] ، أيضًا، وقد تكون موافقة، أو قريبة من الحقيقة والصواب، أمَّا مكان ولادته فمنهم من قال (ولد في مدينة ' طُليطلة ' وقيل في ' قرطبة ' سنة 465 هجرية / 1073 ميلادية، كما نسب الى *سرقسطة)[4] ، وهذا ما ذكره ابن بسّام في ذخيرته، أما طفولته فكانت شقية بائسة حيث تصادفت مع محنة طليطلة وأهلها أيّام تمّ تشريدهم وتهجيرهم ، و(خرج من طليطلة) [5] مضيَّعًا أهله وذويه متشرّدًا من مدينة إلى مدينة طالبًا الرزق والحياة، فعاش الفقر والشقاء، واستنادًا لجملة ' خرج من طليطلة ' يمكن أن نظن أن طليطلة مدينة ولادته أغلب الشّكّ، وأقرب إلى الحقيقة نظرًا للروايات التاريخية التي وصلتنا .

2 – نسبه وكنايته :

كتب ابن خلكان في وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان (ابن بقِيّ الأندلسي؛ بفتح الباء الموحد، وكسر القاف، وتشديد الياء)"[6] ، وذكره ابن خاقان في قلائد العقيان أنه (ابن بقي الأندلسي)[7] ولم يزد، بينما ابن بسّام يقول: (هو يحيى بن محمد بن عبد الرحمان بن بقي الأندلسي القرطبي)[8]، ونسبَهُ إلى قرطبة بحجّة أصله منها، وهذا ما ذهب إليه ابن خلّكان في مؤلَّفه وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، ويتفق مع ابن بسّام يسمّيه (أبو بكر يحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي الشاعر المشهور ، وصاحب الموشّحات البديعة)[9] ، وهذا ما ذهب إليه كذلك ياقوت الحموي وسمّاه (يحيى بن عبد الرحمان بن بقي الأندلسي القرطبي) [10] ، وذكره ابن فضل الله العمري في مؤلَّفه (أبو بكر يحيى بن محمد بن عبد الرحمان بن بقي الأندلسي القرطبي، شاعر من أهل قرطبة، اشتهر بإجادة الموشحات وتنقل في كثير من بلاد الأندلس التماسًا للرزق، توفى سنة540هـ/ 1145م)[11] ، وذكره العسقلاني في مؤلَّفه تبصير المنتبِه بتحرير المُشتبه (أبو

بكر بن بَقِي الأندلسي شاعر مفلق) [12] ، وذكره ابن حجة الحموي في خزانة الأدب وغاية الأرب، سمّاه (ابن بقي)[13] وفقط، واستشهد ببيت من أشعاره قائلا :(ومثله قول ابن بقي: وهو معدود من المرقص "من الكامل "):

بَاعَدْتُهُ عَنْ أَضْلُعٍ تَشْتَاقُهُ ... كَيْلَا يَنَامَ عَلَى فِرَاشٍ خَافِقِ.

وذكره ابن الأبّار (يحيى بن أحمد بن بقي الإشبيلي) [14]، مضيفًا إليه " يحيى بن أحمد" ونسبة إلى ' إشبيلية '[15] ، فاختلف معهما في كنايته، وذكره السلفي ' يحيى بن الحكم بن بقي' [16] ، وسمّاه السلفي (سرقسطي)[17]، لأنه تأدّب في هذه المدينة، ونسبة إلى' مدينة سرقسطة '[18] أيضًا، وقد اختلف معهم، ونسبه إلى مدينة سلا أيضًا فقال (' سَلَوِيّ)[19] ، نسبة (لمدينة سلا) '[20] ، كما ذكره ابن سعيد المغربي (بلقب أبو بكر يحيى بن بقي الطليطلي) [21]، يرى نسبه إلى(مدينة طليطلة) [22] ، وأضاف إلى ما جاء به ابن خاقان في قلائد العقيان، وأثبت للشاعر ابن بقي بيتًا من شعره يقول فيه:' فَهَلَّا أقَامُوا كالبكَاءِ تَنَهُّدِي ... إذا بَكَى ما القُمْرِيُّ قَالُوا تَرَنَّمَا '. وسمّاه ابن الأبار في مؤلَّفه التكملة لكتاب الصلة (يحيى بن أحمد بن بقي الأديب، من أهل طليطلة، وسكن إشبيلية، وتجوّل في بلاد الأندلس والعدوة، يكنَى أبا بكر، كان يتقدّم أدباء عصره تفنّنًا في الآداب وتصرّفًا في صياغة الأشعار، وقد رَوَى عنه أبو بكر عبد الله بن طلحة بن عطية، وأبو الحسن محمد بن جابر بن الرّمالية وغيرهما، وتوفي سنة خمس وأربعين وخمسمائة)[23] ، حيث حذف الإشبيلي ، ووضع بدلها الأديب .

وذكره ابن دحية يقول :(أبو بكر يحيى بن محمد بن بقي الأندلسي له ما لا يقلّ على ثلاثة ألاف موشّحة ، ومثلها قصائد ومقطوعات ، وتوفي سنة 540هـ، أو 545هـ)[24]، وهو يعلن بهذا أن ابن بقي شاعر غزير العطاء، ووشّاح متميز لا يشق له غبار .

أمّا الصفدي سمّاه (ابن بقي الشاعر الأندلسي يحيى بن محمد بن عبد الرحمان)[25] ، ولم يزد شيئا في تعريفه وقال السكاكي كنيته المرعث ، لأنه قال في بيت (أنا المرعث لا أخفي على أحدٍ * ذَرَتْ بِيَ الشَّمسُ للقَاصِي والدَّانِي)[26] ، وذكره أبو الفداء في مؤلّفه المختصر في أخبار البشر، وسمّاه (أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن تقي الأندلسي القرطبي، الشاعر المشهور صاحب الموشّحات البديعة)'[27]، يصنّفه مع الموشحين الكبار، ولذلك يقول ابن سعيد الأندلسي (سمعت غير واحد من أشياخ هذا الشأن بالأندلس يذكرون أن جماعة من الوشّاحين اجتمعوا في مجلس بإشبيلية، فكان كل واحدٍ منهم قد وضع موشّحه وتأنّق فيها، فقدموا الأعمى للإنشاد فلمّا افتتح موشّحه المشهور بقوله :

ضاحك عن جمان سَـــافرٌ عنِ بَدْرِ
ضاقَ عنه الزّمَان وحَـــوَاهُ صَدْرِي.

حرَّق ابن بقي موشّحه وتبعه الباقون. وسمعتُ الأعلم البطليوسي يقول أنه سمع ابن زهر يقول:ما حسدتُ وشَّاحًا على قولٍ إلا ابن بقي حين وقع له :

أما تَرَى أحْمَدْ في مَجْدِهِ العَالِي لا يُلْحَقْ أطْلَعَهُ المَغْرِب فَأَرِنَ مِثْلَهُ يَا مَشْرِقْ)[28]

وعرّفه في الهامش (هو أبو بكر يحيى بن بقي الطليطلي شاعر أندلسي ، جاء في التكملة لابن الأبار أنه توفي عام 545هـ، وفي ياقوت الوفيات إنه توفي سنة 540هـ)[29] ، وذكره ابن معصوم المدني في كتابه أنوار الربيع في أنواع البديع وسمّاه ' (الأديب أبو بكر بن بقي المغربي، ولا نعلم لماذا نسبه إلى المغرب، واستشهد ببيتين من شعره :

وفِتْـيَـةٌ لـَبِسُوا الأدْرَاعَ حسبها سلـخُ الأراقِـمِ إلا إنّـهـا رسبْ

إذَا الغَدِيرُ كَسَا أعْطَافَهُمْ حِلَقًا طفًا منَ البيض فِي هاماتهم حبَبْ)[30]

وأضاف كناية المغربي التي لم نجدها في مؤلَّفات الآخرين ويقول أيضا ' هو أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن بقي (في الأصل تقي القرطبي) '[31] ، وقد غيّر بقي بـ تقي ، واحتفظ بكنيته " القرطبي " ، وذكر في معجم المؤلّفين وسمّاه (يحيى بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطُبي "أبوبكر" مع اختلاف في اسم أبيه، واختلفوا كذلك في بلده)[32] ، واختلف لقبه من مؤلِّف إلى آخر، حسب المصادر التي بين أيدينا، لكن المتفق عليه هو ابن بقي الأندلسي، ولذلك احتفظنا بهذا الاسم .

تـعلـّمه :

لم يذكر الشاعر مدرسة بعينها تعلّم بين أقسامها، ولم يذكر أساتذة تفضّلوا عليه بعلمهم، وتلقّى على يدهم العلم ولو نزرا قليلا، ولم يذكر من أثّروا فيه، وتأثّر بهم، من الشعراء والموشّحين، وقد لاحظنا شحًّا كبيرا في التطرّق إلى تعلُّمه من طرف المؤرّخين، ولم يتناولوا شيئًا من تعليمه، ولكن من جهة أخرى (كان يتمتّع بدرجة عالية من العلم والثقافة، حيث كان رجلا مبرزًا في الوسط الأدبي)[33]، فقد كان مطلعا على الشعر الجاهلي، والأموي والعباسي، وله ثقافة واسعة .

سيرة ابن بقي الأندلسي الأدبية :

ابن بَقيّ الأندلسي، وشّاح وشاعر أندلسي قيل أنَّه كان جوّاباً متنقلا من الأندلس إلى المغرب التماسا للرزق ولم يستقر في مدينة واحدة (كان اجتماعيًّا مع أقرانه الفقهاء والكتاب والوزراء والقضاة والأدباء ...هذه العلاقات كشفت لنا حسن سريرته وحمد خصاله، فتصف لنا مجالسه الأدبية ومكانته فيها فيبدو الشاعر لنا إنسانًا لطيفًا وظريفًا مع أنه دائم الشكوى دائم الترحال)[34] ، ولم يتخذ مسكناً يلجأ إليه إلا أن ابن بسام ذكر (إنه اتخذ من إشبيلية قاعدة لهُ، ومن اشبيلية انتشر شعره شَرقا وغربا في البلاد الأندلسية، وقد سطع نجمه، وبدأت مواهبه تظهر للعيان وكان أول ظهور ابن بقي الأندلسي في دولة "المعتمد بن عباد " الذي اتخذه شاعرا مادحا حتى شهد

سقوط دولته ونفي " المعتمد بن عباد" الى المغرب، وكذلك شهد سقوط دول الطوائف تعاقباً على يد يوسف بن تاشفين وهيمنة المرابطين في المغرب على بلاد الأندلس .

وعن شخصية ابن بقي الأندلسي الأدبية يقول ابن خلّكان صاحب قلائد العقيان (رافع راية القريض، وصاحب آية التصريع فيه والتعريض، أقام شرائعه وأظهر روائعه، وصار عصيّه طائعه، إذا نظم أزرى بنظم العقود، وأتى بأحسن من رقم البرود، صفا عليه حرمانُه، وما صفا له زمانُه، فصار قعيد صهوات، وقاطع فلوات، مع توهّم لا يظفر بأمان ، وتقلب ذهن كواهي الجمان، وقد أثبت من قوله ما يستَحْلى، ويتزيّن به الزمان ويتَحَلَّى، فمن ذلك قولُهُ :

عِنْدِي حُشَاشَةُ نَفْسٍ فِي سَبِيلِ رَدِي ... إنْ سَمْتُهَا اليَوْمَ لمْ أَمْطلْ بِهَا لِغَدِ

وَكَيْفَ أَقْوَى علَى السُّلْوانِ عَنْكَ وَقَدْ ... ربَّيْتُ حُبَّكِ حتَّى شابَ فِي خَلَدِي

خُذْهَا وَهَـــاتِ ولا تَـمزِجْ فَتفْسِدَهَا ... المَاءُ في الـــنّارِ أَصْلٌ غَيْرُ مُطَّرِدِ)[35]

وعن شاعريته قال لسان الدين بن الخطيب (رب الصنعة ومالكها وناهج الطريقة المثلى وسالكها، جاء على قدر، وأخذ نفسه بورد البدائع وصدر، فنظم دررها أسلاكًا، وأدار نحو الإحسان أفلاكًا، أكثر فأجاد، وتقلد ذلك الصارم المحلى والنجاد بما اخترع فيه من الشعر وابتدع، فما نكل عن عجز ولا ارتدع وكثر توشيحه واحسانه في تنميق الكلام وتوشيحه دلّ على اتساع ذرعه في المحاسن وركوب جادته، وجودة تصوره للمعاني ووفور مادته، وله شعر فيه التشبيه والتعريف والتنبيه)[36]، وقال عنه ياقوت الحموي في معجم الأدباء (يحيى بن عبد الرحمن بن بقى الأندلسي القرطبي، كان آية في النثر والنظم بارعاً في نظم الموشحات مجيداً فيها كل الإجادة إلا أنه كان حرب زمانه، حسبت حرفة الأدب عليه براعته من رزقه فحكمت بإقلاله وحرمانه فامتطى غارب الاغتراب ووقف في البلاد على كل باب، فلم يستقر به النوى حتى اتصل من الأمير يحيى بن علي بن القاسم بسبب، فتفيأ ظلاله، وحط في رحابه رحاله، توفي ابن بقى سنة أربعين وخمسمائة، ومن شعره قوله:

هو الشِّعْرُ أَجْرِى فِي مَيَادِينِ سَبْقِهِ * وَأُفْرِجُ مِنْ أبوَابِ كُلِّ مُبْهَمِ[37] .

قال ابن خاقان في كتاب مطمح الأنفس، في حقّ ابن بقي الأندلسي (إنّه كان نبيل النثر والنظام، كثير الارتباط في سلكه والانتظام، أحرز خصالا، وطرز محاسنه بكَرًا وآصالا، وجرى في ميدان الإحسانّ إلى أبعد أمد، وبنَى من المعارف على أثبت عمد، إلا أنّ الأيام حرمته وقطعت حبل رعايته وصرمته، ولم تتمّ له وطرًا، ولم تنسجم عليه من الحظوة مطرًا، ولا نوّلته من الحرمةِ نصيبًا، ولا أنزلته مرعى خصيبًا، فصار راكبَ صهوات، وقاطع فلوات، لا يستقر يومًا ولا يستحسن قومًا مع توهّم لا يظفره بأمان وتقلّب ذهن كواهي الجمان، إلا أن يحيى بن علي بن القاسم نزعه عن ذلك الطيش، وأقطعه جانبًا من العيش، وأرقاه إلى سمائه وسقاه صوب نعمائه، وفيأه ظلاله، وبوّأه أثر النعمة،

يجوس خلاله، فصرف فيه أقواله، وشرف بقوافيه نواله وأفرده منها بأنفَسِ درّ، وقلّد لبتَهُ منها بقصائد غر.) [38] ، وذكره أبو الفداء في مؤلّفه المختصر في أخبار البشر، وكان وشاحًا متميزا عن غيره، وسمّاه (أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن تقي الأندلسي القرطبي، الشاعر المشهور صاحب الموشّحات البديعة "[39] ، وقد سمّاه " تقي " لا " بقي "، حيث اختلف عن سابقيه، وأورد للشاعر ابن بقي الأندلسي منقولا من قلائد العقيان أبياتًا من شعره ، يقول فيها :

' يا أفْـتَـكَ النـّاسَ أَلْـحَـاظًا وأطْيَبَهُمْ ريقًا مَتَى كَانَ فيكَ الصّابُ والعَسَلُ
فِي صَحْنِ خَدِّكَ وَهْوَ الشَّمْسُ طالِعَةٌ وَرِدٌ يَـزِيـدُكَ فِـيهِ الـرَّاحُ والـخـجَلُ
إيـمـانُ حُـبـكَ فِـي قـلـبِـي مـجَدِّدُهُ مِنْ خدِّكَ الكُتْبُ أوْ مِنْ لحْظِكَ الرُّسُلُ
إنْ كـنْـتَ تـجْهَلُ أنّي عَبْدُ مَمْلَكَةٍ مُـرْ نِـي بِـمـا شِـئـتَ آتِيهِ وأمتَثِلُ
لَوِ اطّـلَعْتَ علَى قَلْبِي وَجَدْتَ بِهِ مِـنْ فِعـلِ عَيْـنَيْـكَ جُرْحًا ليسَ يَنْدَمِلُ[40]

وأورد عماد الدين في الخريدة أن (أبا بكر يحيى ابن بقي الأندلسي من شعراء الخريدة ، توفي سنة أربعين وخمسمائة ، من شعره :

وَمَشْمُولَةٌ فِي الكَأْسِ تَحْسَبُ أَنَّهَا ... سَـمَاءٌ عَقِيـقٌ زُيّنَـتْ بِالْكَوَاكِبِ
بِنْتُ كَعْبَةِ اللَّذَّاتِ فِي حَرَمِ الصِّبَا ... فَحَجَّ إِلَيْهَا اللَّهْوُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ) [41] .

قد كان شاعرا مبدعًا له مقامه الأدبي، في أغلب الفنون الشعرية كالمدح والفخر والوصف والغزل والخمرة، وكان وشّاحا رائعا الا أن شعره أغلبه في الموشحات، ويصفه ابن معصوم المدني(أديب بارع، مجيد في النظم والنثر، اشتهر بموشّحاته التي قيل إنها بلغت أكثر من ثلاثة آلاف موشحة، ومثلها في القصائد والمقطعات، كان يجوب البلاد سعيًا وراء أسباب العيش، وذاق مرارة الاغتراب إلى أن استقرّ به الحال عند الأمير يحيى بن علي بن القاسم ، فأنزله منزلا كريمًا، وأغدق عليه الصلات، توفى سنة 540هـ) [42] ، وذكره المقّري التلمساني في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذِكرِ وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، حيث يذكر المساجلة الشعرية التي وقعت ينبه وبين أحد الأصدقاء راويا(قصة أبي بكر ابن بقيّ حين استهدي من بعض إخوانه أقلامًا، فبعث إليه بثلاث قصب، وكتب معها:

خـُذْهَـا إِلَـيـكَ أبَا بـكـرِ الـعُـلا قَصَبًا كأنَّمَا صَـاغَـهَا الـصّـوَّاغُ مِن وَرِقِهْ
يُزْهَى بهَا الطِّرسُ حُسْنًا مَا نثرتَ بِهَا مِسْكَ المِدَادِ علَى الكَافورِ مِنْ وَرَقِهْ

فأَجابهُ أبو بكر :

أرسَلْتَ نحوِي ثلاثًا مِنْ قَنَا سُلُبٍ مَيَّادَةً تُطعـنُ النَّـبْلَ في حَدَقِهْ
فالخَـطُّ يُنـكِـرُهَا والـحـظُّ يَعرِفُـهَا والرَّقُّ يَخْدُمُهَا بالرّقِ فِي عُنُقِهْ

لم يكن هجّاء ، ولم يهجُ أحدًا بعينه، ولكن قد ردّ شعرًا على أحد حسده، وكان يريد نقده، والانتقاص منه ومن شعره، لما سمعه ونسب أشعاره إلى آخرين ، يصفه بالانتحال، فقال أبو بكر يخاطب صاحبه الأوّل :

وجاهِلٍ نَسَبَ الدَّعْوَى إلى كَلِمٍ لمـَّا رَمَـاهُ بِـمِـثْلِ النـَّبْـلِ في حَدَقِـهْ
فَقُلتُ مِنْ حَنَقٍ لَمَّا تَعَرَّضَ لِـي مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليـَرْبُوعَ مِنْ نَفَقِــهْ
مَا ذَمَّ شِعْرِي وأَيَّمَ اللهُ لِي قَسَمٌ إلاَّ امْرُؤٌ ليستِ الأَشْعَّارُ منْ طُرُقِـهْ
والشِّعْرُ يشهَدُ أنّي مِنْ كَوَاكِبِهِ بلِ الصَّبَاحُ الذي اسـتـَـنَّ مـِنْ أُفُقِـهْ[43]

ويقول عمر كحالة عن شخصيّته (يحيى بن عبد الرحمن .....كانت حياته رحلة مستمرّة، وتنقّلا دائبًا، وقلقًا ومحرقًا، لا يعرف الركون، وطموحًا حادًّا نحو تحقيق الذّات، وإنصافها ممّا لحق بها من غبن وحيف، وإحساسًا مرهفًا بغربة لازمته لا تكاد تنجلي، عاش هذا الشّاعر في عصر المرابطين الذين حكموا الأندلس بين عامي 474ــ 542هـ، وتوفي في سنة 537 هـ له شعر جمعه محمد مجيد السعيد، ومن آثاره الموشّحات)[44]، فقد كان وشّاحا متميزا عن غيره غزير الإنتاج (له ما لا يقلّ على ثلاثة ألاف موشّحة، ومثلها قصائد ومقطوعات ، وتوفي سنة 540هـ، أو 545هـ)[45] ، لكن هذا الديوان لم نتحصّل عليه، وعليه فقد اطلعنا وفقط على ما حققته انتصار خضر الدَّنَّان من الأشعار، مع تحقيقها في المصادر المذكورة وغير المذكورة، بالإضافة إلى دراسة عدنان محمد آل طعمة بعنوان' موشحات أبن بقي الطليطلي وخصائصها الفنّيّة' .

ثقافته الشعرية :

يمتلك الشاعر ثقافة شعرية، وتاريخية، وكان مطلعا على الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، ودليلنا في ذلك التناصات المختلفة من كل عصر؛ التي حفلت بها أشعاره، قد ضمّن في أبياته ، سأمثل لها من شعر الجاهليين مثلا يقول ابن بقي الأندلسي يصف مغامرة دخوله خيمة حبيبته، كأنه يعود بذاكرتنا إلى عصر الجاهلية :

دَخَلْتُ عَلَيْهَا خَيْمَةً شُرُفَاتُهَا وأَعْمُدتُهَا بِيضٌ رُقَاقٌ وخُرصَان[46]

حيث يعيد قصته الغرامية مثل الشاعر الجاهلي امرئ القيس (501م/540م)، وهو يصف مغامرة دخوله خدر عنيزة : وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْر عُنَيزةٍ فَقَالتْ لَكَ الوَيْلاتُ إنّكَ مُرْجِلِي[47]

ويقول ابن بقي الأندلسي: لَكنْ عَلَى سَابحٍ نَـهْدٍ مَرَاكِلُهُ مُؤَلَّلِ الجِيدِ والأرْساغِ والأُذُنِ [48]

يعيد وصف فرسه مثل ما قال عنترة بن شدّاد(ت 600م) واصفًا فرسه المتميز أثناء الدخول إلى المعركة إذ يتقدّم بارزًا بضخامة قامته، وقوّة هجومه، إقدامه:وَحْشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عبلِ الشَّوَى* نَهْدٌ مَراكِلُهُ نَبيلُ المَحْزَمِ[49]، ويقول ابن بقي الأندلسي:

فَسَلْ أَهلَهُ عَنّي هَلِ امْتَزْتُ مِنْهُمْ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ؟[50]

وقد ضمّن الشاعر ابن بقي الأندلسي مرةً أخرى جملة الاستفهام " وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمِ " من قصيدة عنترة بن شداد ، من معلّقته الميمية :

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [51]

فالشاعر ابن بقي الأندلسي عندما يحاور ، ويضمن ويتناص مع قصائد الشعراء الجاهليين، هذه لدلالة على اطّلاعه على الشعر الجاهلي من دون شكٍّ .

وقد كان الشاعر ابن بقي الأندلسي مطلعا على شعر العصري الأُموي، والعباسي، من أشعار القامات الشوامخ الذين أبدعوا وجدّدوا في القصيدة العربية في البناء والبنية في مثل قوله :

بِأَبِي غَزَالٌ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي بَيْنَ العُذَيبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ[52]

يذكر ابن بقي الأندلسي الوادين مثلما ذكرهما المتنبّي في مطلع قصيدته القافية التي يقول فيها :

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ العُذَيْبِ وَبَارِقِ مَجَرَّ عَوَالِينَا وَمَجْرَى السَّوَابِقِ[53] ، مع العلم أن ابن بقي الأندلسي لم يزر المشرق العربي أبدًا .

من قول ابن بقي الأندلسي :

لَمَ أنسَ إذْ وَدَّعتُهُ وَقَدِ التَقَتْ مِنّـا هُـنَـالـكَ بـالبـكَا عَيْنَانِ

يَرْنُـو بِنَـرْجِـسَـةٍ إلَـيَّ وَرُبّـمَا قَـرَعَ الأقــاحَ بِيـاسَمِينِ البَانِ[54]

البيت الثاني من قصيدة الوأواء الدمشقي[55] (ت 390هـ) الذي يقول فيه :

قَالتْ وَقَـدْ فَتَكَـتْ فِـينَا لَوَاحِـظُـهَا لِمَ ذَا؟؟ أَمَا لِقَتِيلِ الحُبِّ مِنْ قَوَدِ

وأَسْبَلَتْ لُؤلُؤًا مِنْ نَرجَسٍ ،وَسَـقَتْ وَردًا ،وعضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ[56]

إنسانةٌ لَو بَدَتْ للشّمْسِ مَا طَلَعَتْ مِـنْ بَعْدِ رُؤْيَـتِهَـا يَومًا عَلَـى أَحَـدِ [57]

قال ابن بقي الأندلسي في ميميته على البحر الطويل :

إذا مَا غُرَابُ اللَّيلِ مَدَّ جَنَاحَهُ علـيَّ وغـطَّـاني بـرِيـشِ قــوَادِمِ

تَقَلَّبْتُ فِي طَيِّ الجَناحِ لَعَلَّنِي أَرَى الصّبُـحَ يَبـدُو مِنْ خـلالِ الـقَوادِمِ[58]

والشاعر ابن بقي الأندلسي مطّلع على ثقافة الشعراء المشارقة متطيّرن بالغراب ، من خلال معرفته أشعار النابغة الذبياني، وقيس بن ذريح، وجميل بثينة وغيرهم،ونستدل ببيت النابغة الذبياني الذي يقول فيه :

أمِنْ آلِ ميَّةَ رَائحٌ أو مُغْتَدِي عَـجْلانَ ذَا زادٍ وغَـيْرَ مُزوَّدِ

زَعَـمَ الـبـوَارِحُ أنَّ رِحلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُدَافُ الأَسْوَدُ [59]

يستخدم ابن بقي الأندلسي معنى لفظ "الغراب " الدَّال على المعنى الذي استخدمه الشاعر النابغة الذبياني للتشاؤم (فالغراب أكثر من جميع ما يُتَطَيَّر به في باب الشؤم، ألا تراهم كلّما ذكروا ممّا

يتطيّرون منه شيئًا ذكروا الغراب معه)[60] وهذه من عادة العرب في التعامل مه هذا الطير الأسود اللون، ونستدل بأبيات قيس بن ذريح (625م ـــ680م)، التي يقول في أبيات من قصائد مختلفة منها مثلا :

أَلَا يَـــا غـرُابِ البَـيْـنِ لَوْنُـكَ شَاحِبُ وَأَنْتَ بِلَوْعَاتِ الفِرَاقِ جَدِيـرُ [61]

أَلَا يَـــا غُرابِ البَـيْـنِ وَيْـحَـكَ نَـبِّـنِي بِعِلْمِكَ فِي لُبْنَى وَأَنْتَ خَبِيرُ [62]

أَلَا يَـــا غُرابِ البَيْنِ هَلْ أَنْتَ مُخْبِرِي بِخُبْرٍ كَمَا خَبَّرْتَ بِالنَّأيِ والشَّرِّ [63]

ونستدل بأبيات جميل بثينة حين خاطب الغراب مثل الشعراء المشارقة :

ألا يَا غُرابُ البَيْنِ، فِيمَ تَصِيحُ فَصَوْتُكَ مَشْـنِيٌّ إِلَيَّ قَبِيـحُ

وكـلُّ غَـدَاةٍ لا أبـالــكَ ينــتَّهِي إِلَيَّ، فَتلَقَّـانِي وأنْتَ مُـشِيحُ [64].

وللشاعر ابن بقي الأندلسي ثقافة كبيرة ومعرفة عميقة في الحكم والأمثال العربية التي يستعملها المشارقة في أيامهم وأشعارهم في قوله :

يَا مَعْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الفَشَلِ [65]

إن " شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ " مثل يضرب عند العرب المشارقة ، وأخذه الشعراء واستخدموه لما فيه من دلالة ، وهو بمعنى تفرّقوا ووقعت بينهم بغضاء، وابن البقي لم يعش ولا رحلّ إلى المشرق، ولهذا فقد تلقّاه في قصائد الشعراء المشارقة ، وقد توصّل البحث إلى مجموعة من الشعراء الذين ذكروا هذا المثل في أشعاره في مؤلّف (المثل في الشعر العربي)[66] ، وقد استخدم ابن بقي الأندلسي مثلا آخر:

فَلَمْ أَعِدَمْ وإِيَّاهَا حَسُودًا كمَ لا تَعْدَمُ الحَسْنَاءُ ذَامَا[67]

يعدّ المثل (لا تَعْدَمُ الحَسْنَاءُ ذَامَا) من أكثر الأمثال العربية شهرة، التي ضربت في المرأة الحسناء، أي أنها لا تعفى من النقص شأنها في ذلك شأن بقية البشر، فليس هناك أحد كامل، ويضرب المثل في استحالة خلو البشر من العيوب والنقص، وقد قالته الشاعرة الجاهلية يمكن أنه سمعه مثلا يضرب بين الناس ، ولكن قالته الشاعرة العربية الجاهلية الخِرْنِق بنت بَدْر:

ألا مَنْ مُبْلِغٌ عَمْرَو بنَ هِندٍ كمَ لا تُعْدَمُ الحَسْنَاءُ ذَامَا[68] ،

وهو دليل موسعية معارفه .

في التاريخ يعرف تاريخ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ وقصته مع البراجم حتى قضى عليهم فردًا فردًا، وآخرهم قتله لغباوته، يقول ابن بقي الأندلسي :

تَوَهَّمْتُهُ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ وَخِلْتَنِي شَقِيًّا أَتَاهُ مِنْ وُفُودِ البَـرَاجِمِ [69]

وهو يرى نفسه هذا الأخير الذي قتلته غباوته .

قد اطّلع الشاعر على مجموعة من دواوين الشعراء المشارقة من كل العصور الجاهلي الأموي،

والعباسي ، واطلع على ثقافة العرب وعاداتهم وطقوسهم، واطلع على تاريخ أيامهم ، وهو ما يجعلنا نرى أن الشاعر باطّلاعه على الديوان العربي من الأشعار الكثيرة المختلفة الأساليب، المتعددة المشارب، التي كانت تحتوي على معارف وثقافة ، فأصبح موسوعيًّا بمستوى معرفيا في زمانه، جعلته يتبوأ مرتبة عالية في الشعر والموشحات بين شعراء عصره .

وفـاته :

قد اتفق ابن معصوم وابن بسّام في تاريخ وفاته، أن' أبا بكر يحيى بن بقي الأندلسي من شعراء الخريدة، توفي سنة أربعين وخمسمائة هجري'[70] ، ومنهم من ذكر أنه (توفي سنة أربعين وخمسمائة هجري، أو خمس وأربعين وخمسمائة هجري) [71] ، وهو ما اتفق عليه الباحثون مثل عدنان محمد آل طعمة، و انتصار خضر الدَّنّان ، ووضعناه في هذا البحث.

المصادر والمراجع :

---

[1]ـ انتصار خضر الدّنّان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1. 2012م، ص25.

[2] ـ عدنان محمد آل طعمة، موشّحات ابن بقي الطليطلي وخصائصها الفنّيّة، وزارة الثقافة والفنون،سلسلة كتب التراث 74، الجمهورية العراقية،1979، ص 35 .

[3] ـ انتصار خضر الدّنّان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1. 2012م، ص29.

4 ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، القسم الثاني، المجلد الثاني، الدار العربية للكتاب،ليبيا۔ تونس، ص 615.

[5] ـ م ن، ص ن .

[6] ـ أبو العباس شمس أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان،وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان،تح إحسان عبّاس، دار صادر ، مج 6، ص205.

[7] ـ ابن خاقان، قلائد العقيان،ومطمح الأنفس في مُلح أهل الأندلس تح محمد شوابكة،دار عمار،مؤسسة الرسالة، يروت، لبنان،1403هـ/1973م،ص 407.

[8] ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ق2،مج2،الدار العربية لكتاب،ليبيا۔ تونس،ص615.

[9] ـ أبو العباس شمس أحمد بن محمد بن أبي بكربن خلّكان،وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان،تح إحسان عبّاس، دار صادر ، مج 6، ص202.

[10]ـ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الفكر بيروت ،لبنان، ط3، 1400هـ/1980م،ج5،ص626.

[11]ـ ابو فضل الله العمري شهاب الدين أحمد بن يحيى،مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح:كامل سليمان الجبوري،دار الكتاب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 2010م،ج17، ص140.

[12] ـ العسقلاني ، أحمد بن علي بن حجر ، تبصير المنتبِه بتحرير المشتبه، تح : محمد علي النجار،علي محمد البجاوي، المؤسّسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1967م، ج1،ص201.

[13]ـ ابن حجة الحموي،خزانة الأدبوغاية الأرب،تح كوكب ذياب،دار صادر، بيروت،ط1 ،2001م/1421هـ،ج1،ص50.

[14]ــ ابن الأبار،المقتضب من كتاب تُحفة القادم، تح إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1973م.

[15]ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ص615.

[16]ـ أبو طاهر السِّلَفِي بن أحمد بن محمد بن إبراهيم السلفي، أخبار وتراجم أندلسية،تح:إحسان عباس، ط1، 1963، م،دار الثقافة،بيروت،لبنان، ص50.

[17] ـ م ن، ص ن .

[18]ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ص615.

[19]ـ أبو طاهر السِّلَفِي بن أحمد بن محمد بن إبراهيم السلفي، أخبار وتراجم أندلسية،تح:إحسان عباس، ط1، ص50.

[20] ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ص615.

[21] ـ ابن سعيد ، المُغرب في حُلى المَغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف ،مصر،1964م،ج2، ص19 .

[22] ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ص615.

[23] ـ ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي، التكملة لكتاب الصلة ،تح عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيوت ،لبنان، 1415هـ/ 1995م،ج4، ص171.

[24] ـ ابن دحية عمر بن الحسن، المطرب في أسفار أهل المغرب، تحقيق : إبراهيم الأبياري،حميد عبد المجيد،أحمد أحمد البدوي، مراجعة طه، دار العلم للجميت .

[25] ــ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي،الوافي بالوفيات ،تح أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى،دار إحياء التراث العالمي، بيروت، لبنان،1420هـ/2000م، ، ج10، ص116 .

[26] ـ السكاكي، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1403هـ/1983م،ص 179.

[27] ـ أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمو بن بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أيوب، المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية ، (د.ت)،ج3، ص17.

[28] ــ ابن سعيد الأندلسي، المقتطف من أزاهر الطرف،تقديم وتحقيق سيد حنفي حسنين، شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص256ـ257 .

[29] ــ م ن، ص 256 .

[30]ـ السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني،، أنوار الربيع في أنواع البديع ،تح شاكر هادي شكر،مطبعة النعمان، النجف الأشرف،ط1،1389 هـ/1969 م،ج5،ص254.

[31] ـ م ن،ص ن .

[32]ـ عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين،مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ.1993م،ج4،ص101.

[33] ـ عدنان محمد آل طعمة، موشّحات ابن بقي الطليطلي وخصائصها الفنّيّة، وزارة الثقافة والفنون،سلسلة كتب التراث 74، الجمهورية العراقية،1979، ص 29.

[34] ـ المرجع نفسه، ص 36 .

[35] ـ ابن نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي ابن خاقان،قلائد العقيان في محاسن الأعيان، تح حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار،الأردن، ط1، 1409هـ / 1989م، صص220،219.

[36] ــ لسان الدين ابن الخطيب،جيش التوشيح،تح:هلال ناجي،محمد ماضور،منشورات مطبعة المنار، تونس، ط1 ، د.ت،ص2.

[37] ـ ياقوت الحموي، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب،ج 20، ص7.

[38]ـ أبو العباس شمس أحمد بن محمد بن أبي بكربن خلّكان،وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان،تح إحسان عبّاس، دار صادر، مج 6، ص203.

[39] ـ أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمو بن بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أيوب، المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية ، (د.ت)،ج3، ص17.

[40] ـ م ن، ص 18 .

[41] عماد الدين أبي عبد الله محمد بن حامد،خريدة القصر وجريدة العصر،تح عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم،دار النهضة القاهرة، (د.ت)ن ص 1780.

[42] ـ ابن معصوم المدني،تح شاكر هادي شكر،مطبعة النعمان، النجف الأشرف،ط1،1389 هـ /1969م، ج5،ص 254

[43] ـ أحمد بن محمد المقّري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، تح إحسان عبّاس، دار صادر بيروت، لبنان، 1377هـ/ 19677م، مج 3، ص439/ 440 .

[44]ـ عمر رضا كحالة،معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 1414هـ.1993م،ج4،ص101. [44]

[45] ـ ابن دحية عمر بن الحسن، المطرب في أسفار أهل المغرب، تحقيق : إبراهيم الأبياري،حميد عبد المجيد، أحمد أحمد البدوي، مراجعة طه، دار العلم للجميت .

[46]ـ انتصار خضر الدّنّان، ديوان ابن بقي أندلسي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1. 2012م، ص 123.

[47]ـ الزوزني، شرح المعلقات العشر مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلَّقات العشر' ، منشورات دار الحياة للطباعة والنشر، ' بيروت لبنان،1983،ص 13.

[48]ــ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص 113 .

[49] ــ أحمد الأمين الشنقيطي،شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،1423هـ/2002م،ص159.

[50]ــ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص 103 .

[51] ـ أحمد أمين الشنقيطي،تح:محمدعبد القادر الفاضلي،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،1423 /2002، ص149، وفي شرح المعلقات العشر، الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة،' مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلَّقات العشر' بيروت لبنان،1983،ص234.

[52]ــ انتصار خضر الدّنّان، ديوان ابن بقي أندلسي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1. 2012م، ص 93.

[53]ـ ديوان المُتنبّي،أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبّي،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، 1403هـ /1983م ،ص393 .

[54] ـ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص 121 .

[55] ـ أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني الدمشقي الملقب بالوأواء، كان في بدء أمره مناديا في دار الطيخ، بدمشق ينادي على دار الفواكه، وما زال يشعر حتى زاد واشتهر، وكان شعره حسن التشبيه منسجم اللفظ،عذب العبارة حسن الإشارة لذلك شاع كثير من أشعاره على ألسنة الناس توفي 390هـ.

[56]ـ ديوان ابن الوأواء الدمشقِي ص84 .

[57]ـ جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،مصر،557 .

[58]ـ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص 122.

[59] ـ النابغة الذبيان، الديوان،شرح وتقديم عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط3، 1416 هـ / 1996م، ص 105 .

[60] ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،كتاب الحيوان،وضع حواشيه محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ص 211 .

[61] ـ قيس بن ذريح"قيس لُبْنَى"الديوان،اعتنى به وحققه عبد الرحمن المصطفاوي،دار المعرفة،بيروت، لبنان ،1425 هـ /2004م،ص81 .

[62] ـ المصدر نفسه، ص77 .

[63]ـ المصدر نفسه، ص78 .

[64] ـ جميل بثينة، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،1402هـ/1982م،ص 94 .

[65] ـ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص 98 .

[66]ـ محمد سلام جميعان، المثل في الشعر العربي،دار الخليج،ط1، 1999، ص 89.

[67] ـ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خضر الدَّنَّان، ص

[68] ـ محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات،مكتبة الآداب ،القاهرة، ج.ع .مصر،ط1 ، 1428هـ 2007م،ص 25.

[69] ـ ديوان ابن بقي الأندلسي، تح : انتصار خض الدَّنَّان، ص 115 .

[70] ـ السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج1،ص505.

[71] ـ ابن بسام،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،تح إحسان عباس،ص615.